FILM

ZINAIDA KIRIJENKO (ZSRR)

Fot. R. Sumik

• NR 47 (1250) • ROK XXVII • 19 LISTOPADA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● Z okazji Dni Filmu Radzieckiego (3—12 listopada) przybyła do naszego kraju delegacja filmowców radzieckich: aktorki — Nina Grebieszkowa i Zinaida Kirijenko oraz reżyserzy — Igor Szatrow i Lew Gołub. Delegacji przewodniczył Borys Pawlonok, wiceprzewodniczący Komitetu do Spraw Kinematografii ZSRR. Radzieccy goście spotkali się z dziennikarzami na konferencji prasowej, byli także obecni na uroczystej premierze „Minuty milczenia" w warszawskim kinie „Skarpa". Następnie delegacja odwiedziła Gdańsk oraz Olsztyn, gdzie filmowcy z ZSRR spotkali się ze studentami — uczestnikami sesji popularno-naukowej, poświęconej wykorzystaniu filmu radzieckiego w szkole (patrz także zdjęcia na str. 16).

Podczas Dni Filmu Radzieckiego na nasze ekrany weszło dziesięć nowych filmów radzieckich. Rozpoczął się również cykl pokazów dawniejszych filmów radzieckich, który potrwa do marca przyszłego roku.

● 25-lecie Studia Małych Form Filmowych SE-MA-FOR w Łodzi uczczono sesją roboczą z udziałem przedstawicieli trzech wytwórni filmów animowanych: łódzkiego SE-MA-FOR-a, Studia Miniatur Filmowych w Warszawie oraz Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Program imprezy obejmował pokazy najnowszych filmów animowanych oraz dyskusje. Z okazji spotkania przyznano po raz pierwszy nagrodę im. Zenona Wasilewskiego za najlepszy film dla dzieci, ufundowaną przez Prezydium Rady Narodowej miasta Łodzi. Nagrodę otrzymała reż. Lidia Hornicka za film „Kundelek".

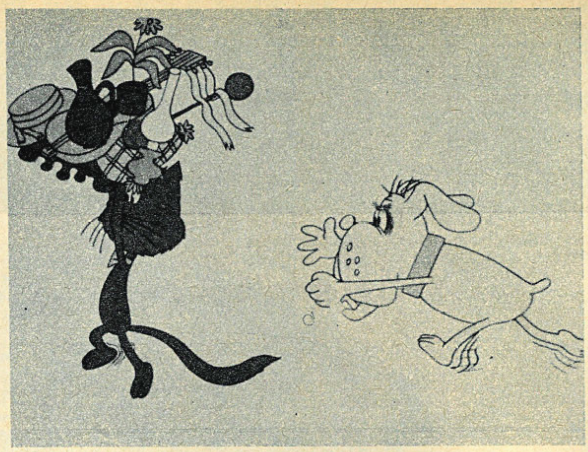
● Senat Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi wybrał prorektorem uczelni doc. Stanisława Kuszewskiego, znanego publicystę, do niedawna kierownika zespołu filmowego NIKE. Stanisław Kuszewski będzie także pełnił obowiązki rektora.

● Dyskusyjny Klub Filmowy „Kwant" oraz Węgierski Instytut Filmowy w Warszawie zorganizowali wspólnie w dniach 13—17 listopada seminarium filmowe, poświęcone twórczości Miklósa Jancsó, na które przybył autor zaprezentowanych dziewięciu filmów. Referat na temat jego twórczości wygłosiła Yvette Biró, redaktor naczelny budapeszteńskiego miesięcznika „Filmkultura". W imprezie wzięli udział krytycy polscy.

● W Warszawie powstał Klub Miłośników Filmu Radzieckiego, zorganizowany przez Stołeczny Zarząd Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Inauguracyjny pokaz klubowy w sali kina „Aurora" odbył się 2 listopada: wyświetlono „Solaris" Andrieja Tarkowskiego. O planach klubu piszemy obok — w rubryce „Tematy dnia".

projekty i realizacje

● Po kolaudacji jest film „Na wylot" (poprzedni tytuł — „Sprawa Maliszów") reż. Grzegorza Królikiewicza (zespół SILESIA).



Bohaterowie serii filmowej „Pies, kot i..."

KRÓTKI METRAŻ

● W STUDIO MINIATUR FILMOWYCH reżyser Piotr Szpakowicz ukończył realizację filmu **„Róża"**. Jest to poetycka opowieść o narodzinach kwiatu, będącego symbolem piękna. Film został zrealizowany techniką malarską; reżyser kontynuuje tu eksperyment, rozpoczęty filmem „Atlantyda".

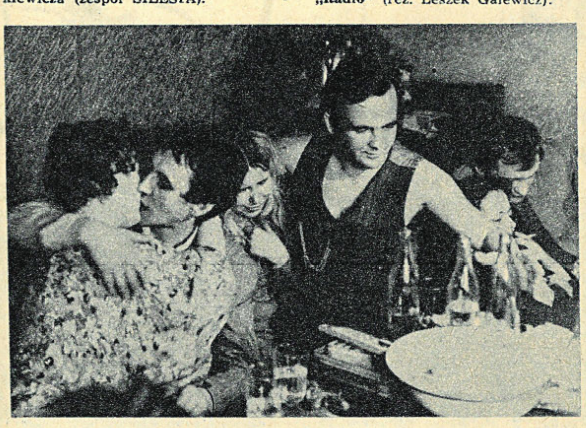
Także **„Magnolia"** Mirosława Kijowicza jest filmem poetyckim. Historia kwiatu magnolii symbolizuje odwieczne marzenia i dążenia człowieka. Film nakręcono techniką kombinowaną.

Reżyser Stefan Janik kończy pracę nad trzema dziesięciominutowymi filmami rysunkowymi: **„W pogoni za kwadratem"**, **„Kolorowe koła"** oraz **„Czarodziejskie trójkąty"**. Film zobrazuje przygody dwu postaci ludzkich w świecie figur geometrycznych; całość stanowi wprowadzenie w prawa rządzące matematyką.

„Triumf" — to tytuł filmu Krzysztofa Raynocha, zrealizowanego techniką kombinowaną. Jest to alegoryczna opowieść o grupie ludzi, próbujących za wszelką cenę zrobić karierę. W finale wyrywa konkurent, który był początkowo najdalszy od sukcesu.

Julian Antonisz pracuje nad filmem kombinowanym **„Pradzieje"**, który ukaże historię naszego godła narodowego.

Trwają prace nad serią trzynastu filmów rysunkowych „Pies, kot i...", przeznaczonych dla dzieci. Serial opowiada o konflikcie między kotem-hulaką a psem-domatorem. Ukończono zdjęcia do filmów: **„Pralka"** (reż. Stefan Szwakopf), **„Ryby"** (reż. Alina Maliszewska), **„Samochód"** (reż. Bogdan Nowicki) oraz **„Piecyk"** (reż. Leszek Komorowski). Trwają zdjęcia do czterech ostatnich odcinków: **„Lodówka"** (reż. Zofia Oraczewska), **„Ogródek"** (reż. Roman Huszczo), **„Odkurzacz"** (reż. Jan Siupik i Jarosław Jakubiec) oraz **„Radio"** (reż. Leszek Galewicz).



Scena z filmu „Na wylot" Grzegorza Królikiewicza

przyjazdy.wyjazdy

● W dniach 23 października — 4 listopada przebywali w Polsce reżyserzy radzieccy, zaproszeni przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich. Goście reprezentowali różne wytwórnie filmowe ZSRR: Sawwa Kulisz i Ewgienij Grigoriew — Mosfilm, Walery Gazyu — Mołdowa-Film w Kiszyniowie, Jurij Schiller — Kazachfilm w Ałma-Acie. Goście zapoznali się z nowymi filmami polskimi, pokazali także własne filmy. Sawwa Kulisz przywiózł swój film „Komitet 19", zaś Walery Gazyu — „Dziesięć zim w jedno lato".

film polski na świecie

● **Na XIV Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych w Bilbao (20—25 listopada) Polska zgłosiła filmy: „Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego, „Jerzy Krawczyk, 1921—1969" Kazimierza Muchy oraz „Psychodrama" Marka Piwowskiego.**

● **W dniach 23 listopada — 13 grudnia odbędzie się II Międzynarodowy Przegląd Filmowy w Mexico City. Z Polski zaproszony został film „Brzezina" Andrzeja Wajdy.**

● **W Beloit College w Stanach Zjednoczonych trwał w dniach 11 października — 8 listopada Festiwal Kultury Polskiej. Podczas imprezy zademonstrowano dwa filmy Andrzeja Wajdy: „Wszystko na sprzedaż" i „Krajobraz po bitwie".**

● **Jak już pisaliśmy, w dniach 6 — 10 listopada odbył się w Tokio Tydzień Filmów Polskich. Wyświetlano: „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Poślizg" Jana Łomnickiego, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego oraz „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego. Program imprezy uzupełniły filmy krótkometrażowe: „Archeologia" Andrzeja Brzozowskiego, „Aqua pura" Jana Janczaka, „Telewizor" Bogdana Nowickiego, „Kwartecik" Edwarda Sturlisa oraz „Fotel" Daniela Szczechury.**

● **26 grudnia rozpoczną się w Cannes X Międzynarodowe Spotkania Filmów dla Młodzieży. Polska zgłosiła filmy: „Poślizg" Jana Łomnickiego i „Szklana kula" Stanisława Różewicza, a także filmy krótkie — „1+1" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora i „Psychodrama" Marka Piwowskiego.**

tematy dnia

KLUB NA KREDYTOWEJ

Rozmawiamy z Markiem Opiłowskim z Zarządu Głównego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, który opiekuje się Klubem Miłośników Filmu Radzieckiego w Warszawie.

— Jakie zadania stawia sobie klub?

— Chcemy skupić ludzi, którzy interesują się kinematografią radziecką i którzy chcieliby pogłębić swą wiedzę na ten temat. Projekcje odbywać się będą co dwa tygodnie, mają być połączone z prelekcją i dyskusją; do współpracy chcemy zaprosić możliwie najszersze grono krytyków i historyków filmowych. Będziemy prezentować filmy stare, archiwalne — oraz najnowsze; zarówno te, które wchodzą na nasze ekrany — jak i te, które nie zostały zakupione do rozpowszechniania w Polsce. Szczegółowy repertuar nie został jeszcze ustalony; pracuje nad nim nasza Rada Programowa.

Liczymy przede wszystkim na publiczność młodzieżową. Chcielibyśmy pozyskać zwłaszcza studentów filologii rosyjskiej oraz uczniów Liceum Ogólnokształcącego nr 37 w Warszawie, gdzie językiem wykładowym jest rosyjski. Właśnie z myślą o młodzieży szkolnej będziemy przestrzegać zasady, aby co drugi film wyświetlany był w klubie w wersji oryginalnej. Oczywiście, nie chcemy ograniczać zasięgu oddziaływania naszego klubu; zapraszamy do siebie wszystkich widzów — entuzjastów kina wartościowego.

— Ambitny widz ma dziś w Warszawie do dyspozycji wiele instytucji filmowych, prezentujących wartościowe filmy z całego świata. Istnieją dyskusyjne kluby filmowe, kina studyjne, „Iluzjon" Filmoteki Polskiej. Konkurencja więc jest niemała. Czy sądzi pan, że wasz klub będzie się cieszył powodzeniem?

— Jestem przekonany, że tak. Kino radzieckie od dziesiątków lat głosi pochwałę podstawowych wartości ludzkich, nawołuje do społecznej integracji. Jestem pewien, że takie kino ma zawsze zwolenników w naszym kraju.

Powie ktoś, że podobne filmy można po prostu obejrzeć w zwykłych kinach. Nie jest to jednak takie proste. Niech pan spróbuje w rok po premierze zobaczyć na przykład „Trzy dni Wiktora Czernyszewa", „Dworzec Białoruski", „Twojego współczesnego" czy „Początek". Niestety, kina nasze mają swoje plany finansowe; muszą wyświetlać pozycje najnowsze. Do filmów starych powraca się tylko wtedy, gdy ich wznowienie gwarantuje sukces kasowy. Otóż repertuar naszego klubu będzie się opierał także na wznowieniach; przy czym nie jest wykluczone, że sami widzowie będą mogli go kształtować.

— Czy będzie to klub przede wszystkim dla entuzjastów sztuki filmowej?

— Nie tylko. Chcielibyśmy także ściągnąć do nas wszystkich ludzi interesujących się Związkiem Radzieckim. O kraju tym pisze się u nas wiele, mimo to zasób wiadomości przeciętnego Polaka o ZSRR bywa często jednostronny, powierzchowny. A przecież właśnie film fabularny może te wiadomości poszerzyć. Dlatego też w naszych dyskusjach chcemy jak najczęściej mówić o współczesnym życiu Kraju Rad.

Rozmawiał: ski

OSTATNIE TANGO W PARYŻU

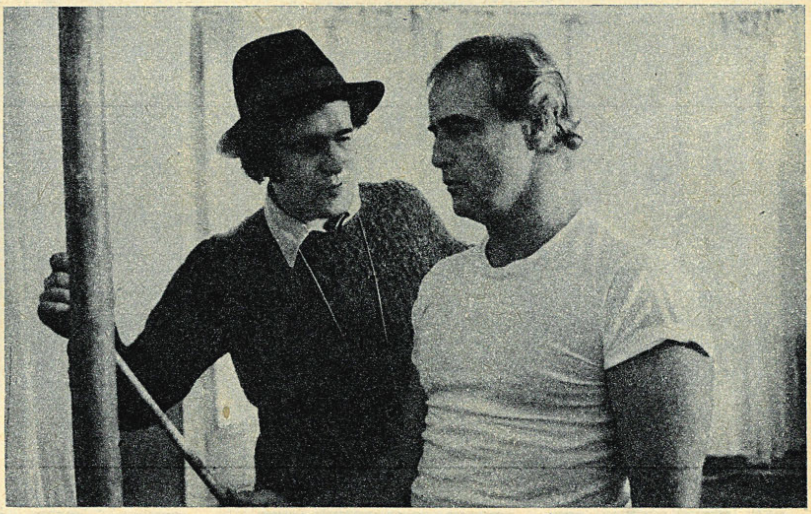
Tegoroczny nowojorski festiwal filmowy, który odbywał się w zeszłym miesiącu, zamknęły dwa filmy europejskie: „Dyskretny urok burżuazji" Luisa Buñuela i „Ostatnie tango w Paryżu" Bernarda Bertolucciego — obydwa przyjęte z uznaniem przez widzów i krytykę. O ile Buñuel zbierał laury jako weteran światowego kina, to trzydziestokilkuletni Bertolucci zdobywał sławę jako nowa gwiazda reżyserska. Jego poprzedni film „Konformista" zyskał mu opinię twórcy, który łączy zainteresowania polityczne i społeczne z głęboką analizą psychologiczną, badając motywy postępowania postaci równie wszechstronnie, co subtelnie i obiektywnie.

„Ostatnie tango w Paryżu" określono jako „film o miłości, seksie i śmierci", dodając zaraz, że wątła stosunkowo fabuła kryje wiele podtekstów, aluzji, odnośników, które dopiero przy „drugim czytaniu" odsłaniają kolejne dna i znaczenia opowiedzianej historii. Autorami scenariusza są: Bertolucci i jego współpracownik, Franco Arcalli, który także film montował.

Paul (Marlon Brando), mężczyzna zbliżający się do pięćdziesiątki, jest Amerykaninem, który po wielu przejściach osobistych osiadł w Paryżu, poślubiając piękną właścicielkę hotelu o wątpliwej reputacji. Pewnego dnia jego żona popełnia samobójstwo w sposób równie okrutny, co niezrozumiały. Paul czuje się wytrącony z normalnego życia, w którym wszystko miało pozory względnej stabilizacji. Tę „względność" stara się zastąpić jakimś „absolutem". Pozbawiony oparcia psychicznego w obcym środowisku, myśli także o samobójstwie. Jedyną obronę, jedyne potwierdzenie własnego „ja" odnajduje w swej dojrzałej męskości.

Przypadkowo poznaje dwudziestoletnią dziewczynę, Jeanne (Maria Schneider), która — zafascynowana jego niepokojącą osobowością — oddaje mu się. Ich związek, ukrywany przed światem, poczyna nabierać cech trwałości, choć oboje nie wiedzą nawet, jak się nazywają. Dziewczyna odwiedza go co pewien czas w wynajętym, nieprzytulnym pokoju. Wzajemne stosunki stają się coraz bardziej wyrafinowane, nawet okrutne. Gdy są razem, świat zewnętrzny przestaje istnieć, zwłaszcza dla Jeanne, która jest zaręczona z młodym, zdolnym reżyserem. Paul ma nadzieję, że dziewczyna zostanie z nim, ale ona odmawia. On nie chce się z tym pogodzić; wie, że tym razem traci ostatnią szansę. Sytuację rozwiązuje strzał: dziewczyna ulega prośbom Paula i zabija go — pod pozorem, że broniła się przed jakimś obcym, napastującym ją mężczyzną.

„Zgodnie z interpretacją psychoanalityczną, czyn ten oznacza bez wątpienia destrukcyjny rezultat swoistej długotrwałej »walki z ojcem« — pisze krytyk dziennika „L'Unita". — *Jeanne podświadomie identyfikuje Paula, znacznie starszego od niej, z postacią swego ojca, pułkownika-rasisty, którego darzyła »miłością — nienawiścią«, a który zginął w Algierii w roku 1958".* Również w stosunku Paula do dziewczyny odnaleźć można odbicie kompleksów starzejącego się mężczyzny, które zabarwiają jego miłość dwuznacznymi, sadomasochistycznymi cechami.



Destrukcyjny urok burżuazji
Bernardo Bertolucci i Marlon Brando

Pierwsze „odczytanie" filmu prowadzi więc do wniosku, że Bertolucci rozgrywa konflikty swych bohaterów głównie w płaszczyźnie egzystencjalnej. Ale koszmar śmierci, degeneracji, rozkładu, wyzierający spoza węzłowych momentów fabuły, poczyna identyfikować się — podobnie jak w „Konformiście" — z wizerunkiem określonej klasy społecznej: burżuazji. Potwierdza to postać narzeczonego Jeanne, filmowca, który — manifestując swe pseudo-awangardowe zainteresowania — podkreśla jedynie perwersyjność własnej postawy wobec życia i sztuki.

„Cóż, kiedy bunt Paula, a z kolei Jeanne, przeciwko śmierci i mieszczańskości jest buntem samotnym, prywatnym, domowym, absurdalnym, skazanym na klęskę — pisze włoski krytyk Aggeo Savioli. — *Obrazy Bacona, użyte przez Bertolucciego w napisach czołowych, określają już z góry kierunek rozwoju dramatu i jego ton; narracja zbacza jednak chwilami ku drobnym sytuacjom i polemicznym wtrętom o charakterze »wewnętrznym« i wskutek tego marginesowym (celna parodia „cinéma-vérité" i jej kapłanów), ku aluzjom i cytatom odbiegającym od zasadniczego tematu".* Natomiast główne partie filmu zrealizowane są — zdaniem krytyków — po mistrzowsku. Dotyczy to zarówno „seksualnego duetu" bohaterów, jak i scen zbiorowych, w tym sekwencji „balu manekinów i upiorów, widmowych par, tańczących jak gdyby nad skrajem niewidzialnej przepaści".

Pisząc o Marlonie Brando i wspominając jego niedawny sukces w „Ojcu chrzestnym", krytycy mówią o renesansie tego znakomitego aktora, który dopiero niedawno, osiągnąwszy dojrzały wiek, zdołał odnaleźć miejsce poza zasięgiem hollywoodzkich sztamp. Brando potrafił nadać swym nowym kreacjom wigor godny jego pamiętnych młodzieńczych ról w filmach Elii Kazana: „Tramwaj zwany pożądaniem", „Viva Zapata!", „Na nadbrzeżu".

Z. P.

„L'ultimo tango a Parigi", film produkcji francusko-włoskiej, reż. Bernardo Bertolucci

głosy i *głosy*

TAJEMNICE POWODZENIA CZYLI JESZCZE O „LOVE STORY"

30 milionów dolarów w kasach kin na obu półkulach po kilkunastomiesięcznym wyświetlaniu, czołowe miejsce na liście ekranowych bestsellerów, tuż za „Przeminęło z wiatrem", które na swoją pozycję pracowało kilkadziesiąt lat — oto okazja do rozmyślań nad sukcesem. Czyni to również nasza krytyka.

W miesięczniku NURT (nr 10/72) Kazimierz Młynarz skłania się do poglądu socjologów amerykańskich: **„Widzowie odczuwają potrzebę i głód filmów, »które dadzą się oglądać«. Są przesyceni nadmiarem seksu i narkotyków, opisami brutalnych scen, ukazywaniem przemocy i zezwierzęcenia, zbrodni i krwi".** Ponadto „Love Story" — zdaniem krytyka — **„odwołuje się do sprawdzonych wzorów, na przykład Romea i Julii"** oraz do muzyki Bacha, Mozarta, Haendla, **„których utwory w dosłownym cytacie lub w nowoczesnej przeróbce pojawiają się na ścieżce dźwiękowej i współtworzą rzewny nastrój filmu".**

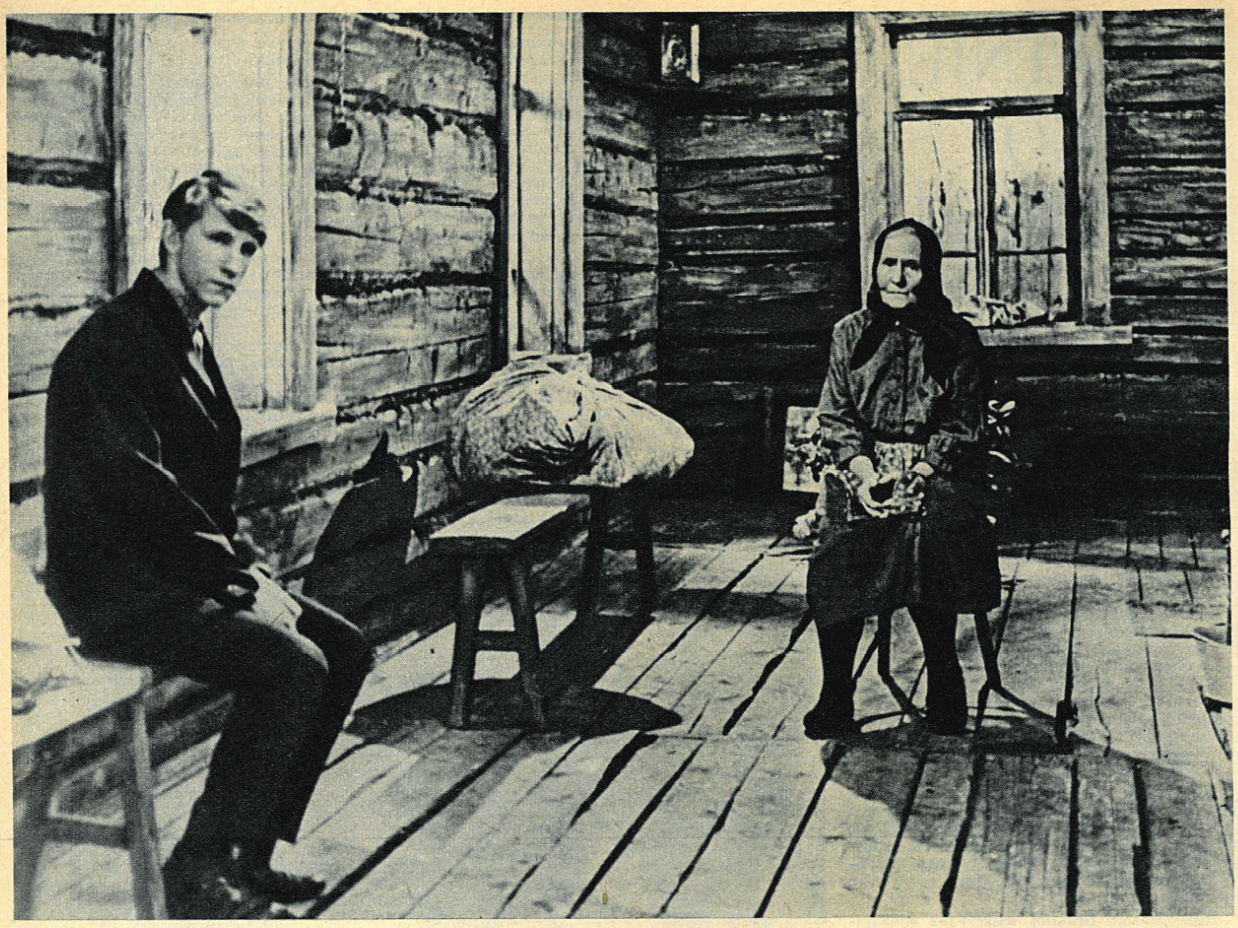
Nie można się jednak oprzeć refleksji, że takie tłumaczenie rozmija się z naszymi, polskimi warunkami: zarówno jeśli chodzi o przesyt pornografią i brutalnością, jak i w ocenie atrakcyjności tradycyjnych wątków literatury światowej czy muzyki klasycznej.

Z kolei Cezary Wiśniewski w KULTURZE (nr 45/72), zestawiając „Love Story" z „Przeminęło z wiatrem", zauważa uderzające podobieństwo bohaterek obu popularnych filmów: **„Bohaterka »Love Story«, choć w innym stylu, bardzo przecież przypomina Scarlet. Drwiąca i ironiczna, niezależna i nigdy nie zniżająca się do roli podnóżka, nieustępliwa i inteligentna, także jest partnerem, nie tylko w łóżku, ale w każdej życiowej przygodzie. Przy tym czysto kobiece cechy i powaby obu nie ulegają wątpliwości".** I dalej: **„Wbrew pozorom film światowy wcale nie obfituje w bogate postacie kobiece. Różne schematy szlachetnych prostytutek, oddanych matek (...) i innych spragnionych serca dziewic dotyczą postaci kobiecych bez porównania częściej, niż analogiczne schematy postaci męskich. Nie miejsce tu na dokładne wyjaśnienie zjawiska — jego źródła sięgają zapewne do historii pozycji społecznej kobiety i walki o jej równouprawnienie. A już w filmach dla masowej publiczności kobieta, która działa i walczy jak mężczyzna — jej partner — ciągle jest rarytasem i to właśnie pierwszy powód obłędnego powodzenia obu filmów."**

A oto czynnik drugi, również wspólny dla obu omawianych filmów: **„dobitne wskazanie ideału urządzenia się w życiu".** Autor przeprowadza analizę społecznej pozycji bohaterów obu filmów (Retta i Ashleya w „Przeminęło z wiatrem" oraz Olivera III i Phila w „Love Story"), by dojść do końcowego wniosku: **„Bogacenie się na pewno nie jest powodem do chwały, ale pomaga jednak w życiu. Mało odkrywcze, za to bardzo zgodne z powszechnym odczuciem. Prezentacja skrajnych wypadków prowadzi do pożądanej syntezy: milioner (krzywimy się) — to za dużo; ubogi cukiernik — za mało; spekulant Rett — niemile; niedołęga Ashley — także. Najlepszy jest zamożny cukiernik i zaradny finansowo człowiek szlacheiny. Oba filmy to właśnie propagują bardzo zręcznie, bez dydaktycznego »bohatera pozytywnego« i oto mamy kolejny bardzo ważny, choć mało zauważany, powód kolejek do kas".**

Na zakończenie warto wspomnieć, że redakcja POLITYKI przeprowadziła ankietę na temat „Love Story" w środowisku studentów Politechniki Warszawskiej. Wśród opublikowanych (nr 44/72) kilkunastu bardzo różnych wypowiedzi nie ma ani jednej, która zwróciłaby uwagę na psychofizyczną sylwetkę bohaterki lub na proponowany przez film sposób urządzenia się w życiu. Zagadkę powodzenia filmowego przeboju — rozszyfrować niełatwo.

KAPPA



Dziadkowie, synowie, wnuki

SZTAFETA POKOLEŃ

Różnorodny i tak wciąż żywotny nurt filmu wojennego w kinie radzieckim stworzył na przestrzeni wielu lat specjalny podgatunek, przeznaczony przede wszystkim dla młodzieży. Filmy te, oprócz walorów informacyjno-poznawczych, zawierają zwykle określoną tezę, przekazywaną widzowi w sposób możliwie atrakcyjny i przystępny: gloryfikują hart ducha i postawy niezłomne, heroiczne, wpajają szacunek dla uczestników walk, czczą pamięć poległych. Ostatnio coraz częściej nawiązuje się w tych utworach do współczesności, by poprzez rozległy system odniesień i porównań skutecznie zwalczać cynizm, obojętność, cwaniactwo, oportunizm — postawy dość częste w pewnych kręgach współczesnej młodzieży. Kiedy ogląda się dość typowego przedstawiciela tego gatunku — „Minutę milczenia" w reżyserii Igora Szatrowa, przypomina się wyświetlany u nas niedawno „Dworzec Białoruski", film, który najpełniej chyba dokonał swoistego obrachunku między wojną a współczesnością. Tam bohaterami byli ludzie dorośli, weterani dawnych walk, którzy podsumowują swe powojenne doświadczenia; tutaj — odwrotnie, twórcy patrzą oczami młodzieży na losy ojców i dziadków, z zamiarem utrwalenia, uwznioślenia więzi pokoleń. Realizują ten zamiar zręcznie, posługując się metodami, które mogą zawsze liczyć na uznanie młodocianej widowni.

Najpierw mamy więc element przygody, tajemniczości. Młody robotnik, zatrudniony na prowincji przy budowie autostrady, otrzymuje polecenie zindentyfikowania poległego w czasie wojny żołnierza, na którego grób natrafiono podczas prac. Początkowo traktuje to zadanie dość niefrasobliwie, jako że ma pstro w głowie (to, oczywiście, jest także zamierzone, jako dodatkowy element dydaktyczny), z czasem jednak zaczyna się coraz bardziej interesować swą niezwykłą misją, przeobraża się wewnętrznie. Okruchy wspomnień wielu osób składają się w końcu na historię wojennego epizodu pięciu żołnierzy, którzy — zagubieni na frontowych bezdrożach — giną śmiercią bohaterów. Uwieńczeniem tych starań jest identyfikacja żołnierzy i odnalezienie ich rodzin: matki poległego, która nie wiedziała dotąd gdzie i jak zginął jej syn, i wnuczki innego. Tak zobrazowana symboliczna sztafeta pokoleń, ukazana jest z patosem w scenach końcowych, kiedy przejeżdżający nowo zbudowaną drogą robotnicy oddają hołd pamięci poległego, a przy jego mogile, położonej wśród pól, stoi samotnie wnuczka.

JERZY PELTZ

Drugi element to wyczuwalny od początku specyficzny klimat swobody w traktowaniu postaci wątku współczesnego. Są one skonstruowane według częstego w filmach młodzieżowych schematu, określającego bohaterów według pewnych cech typowych, wynikających z zawodu, wieku itp. Jeśli więc kierownik budowy — to w miarę surowy, w miarę pobłażliwy typ wychowawcy; jeśli babcia — to trochę gderliwa, ale kochająca — taka, jaką spotyka się najczęściej; jeśli nauczycielka w szkole — to także dość typowa, nawet od strony wyglądu zewnętrznego. Upraszczając w ten sposób postaci epizodyczne, twórcy spoglądają na nie z pewną dozą ironii, co młodocianym widzom daje sporo satysfakcji. Do tego dochodzi trochę niewymuszonego humoru sytuacyjnego i kilka nieźle podpatrzonych obrazków satyryczno-obyczajowych, a nawet delikatnie zarysowany wątek miłosny.

Za to wojnę pokazuje Szatrow bez taryfy ulgowej, tak przecież chętnie stosowanej choćby w rodzimych filmach dla młodzieży. To jest wojna w całym okrucieństwie, beznadziejności, cuchnąca potem i krwią; w posępnym jesiennym krajobrazie pięciu żołnierzy umiera kolejno z oczami pełnymi cierpienia i lęku; w ich zachowaniu, intencjach nie ma cienia efekciarstwa, żadnego heroizmu na pokaz. Ten kontrast jest zamierzony i potrzebny, zwłaszcza dla młodego widza. Nikt nie ma wątpliwości, że poświęcenie było nakazem chwili i że każdy z siedzących na sali młodych widzów winien postąpić tak samo, gdyby kiedyś zaszła konieczność. W tym zresztą zawiera się jedna z licznych dydaktycznych — społecznych, obywatelskich — point tego filmu, zawiera się jego szlachetny dydaktyzm, którego nie powinniśmy lekceważyć. Życzyłbym polskiej kinematografii, aby umiała produkować podobnie pożyteczne filmy dla młodej widowni.

„Minuta milczenia" (ZSRR). reż. Igor Szatrow

Konfitury smażone na boczku

Zabawny czy jałowy, ciekawy czy nudny, film hollywoodzki „Był sobie łajdak" jedną cechę na pewno ma niezwyczajną: recepturę. Reżyser Joseph L. Mankiewicz, reprezentant „starego, dobrego" Hollywoodu (tego od „Juliusza Cezara", „Kleopatry", „Bosonogiej contessy"), zdał sobie któregoś dnia sprawę z faktu, że świat się zmienia, a w kinie wszystko jest możliwe, dozwolone, pożądane. Przy realizacji filmu „Był sobie łajdak" Mankiewicz mógł się ograniczyć do obrazu walki więźniów o wolność czy do opisu antagonizmu między szeryfem-idealistą a przestępcą - cwaniakiem. Jedno i drugie przedsięwzięcie mogłoby się nieźle udać. Film „Był sobie łajdak" udowadnia np., że więzienie stanowe jest niesłusznie przemilczanym fragmentem westernowej rzeczywistości. Zaś konflikt między przedstawicielem prawa a bandytą nabiera tutaj nowych znaczeń: Henry Fonda musi uwiarygodnić romantyzm i idealizm dyrektora więzienia, a Kirk Douglas wydobyć indywidualność z codziennego, szarego, antybohaterskiego bytowania więźnia — bandyty.

Niestety, Mankiewiczowi i jego scenarzystom wydaje się tego za mało i postanawiają opowiedzieć całą rzecz na modłę współczesną, to znaczy — brutalnie, zabawnie i sensacyjnie zarazem. Jeden, nawet zdolny człowiek, nie zdołałby wymyślić tylu oddzielnych wątków, konwencji i stylów, ile współpracujący ze sobą panowie: David Newman i Robert Benton. Można przypuścić, że jednemu z tych pomysłowych ludzi producent powierzył napisanie scen dramatycznych, a drugiemu komediowych; że jeden miał się trudzić nad katalogiem tzw. scen mocnych, podczas gdy drugi miał dla odprężenia publiczności opowiadać w antraktach dowcipy. Że wreszcie, gdy jeden nadbiegał z projektem sekwencji pirotechnicznej, to drugi meldował się z krótkim, przystępnym zarysem filozofii utworu. W konsekwencji tych pracowitych działań natrafiamy w filmie „Był sobie łajdak" na przedziwne materii pomieszanie.

Rozpoczęty jak komedia, film Mankiewicza dobrowolnie zamyka się w scenerii więzienia i przez długi czas obiecuje nam dramat w typie pamiętnego angielskiego „Wzgórza". Zanim się jednak przyzwyczaimy do myśli, że wesoły Kirk Douglas może mieć trudne więzienne życie wewnętrzne, już przypomina nam się, że to wszystko relaks, czego dowodem postać weterana - włamywacza, zmuszanego — beczka śmiechu! — do kąpieli po dwudziestu pięciu latach. Żebyśmy wszakże nie wpadli w zbyt beztroski nastrój, pokazuje się nam jakiegoś młodzieńca o urodzie cherubina, który — odmówiwszy względów strażnikowi - homoseksualiście — poddany jest za karę okrutnej chłoście; jakiegoś Chińczyka wyjętego z okładki komiksu, a odgrywającego tu rolę boa-dusiciela. W tym czasie asystujemy też przy buncie więźniów, nie zapominając jednak, że za moment czeka nas kolejna wizyta któregoś z bohaterów w domu publicznym. Nie za długo jednak, bo o większe sprawy tu przecież chodzi, więc tu chwila skupienia na reformatorskich planach dyrektora Fondy. Ale nie marszczcie czół: za chwilę przymusowy strip-tease w wykonaniu jakiejś bogobojnej nauczycielki. Tylko bez kpin: nie śmiejcie się głośno, bo staruszek więzień zabije niewinnego staruszka-strażnika i wszystkim zrobi się smutno. Smutno? Nie wiecie jeszcze jaki niezły figiel wytnie wam Henry Fonda w finałowej scenie filmu! Tajemnicą smaku konfitur smażonych na boczku i podlanych pikantnym sosem — jest to, że na końcu dodaje się do nich słodkiej śmietany.

Wbrew potocznym mniemaniom — że krytyka niszczy film rozrywkowy, który szeroka publiczność uwielbia — takie utwory, jak „Był sobie łajdak" wzbudzają u krytyki europejskiej ciepłe uczucia. W kompetentnym angielskim piśmie filmowym pisze się o utworze Mankiewicza, że to „kulturalna rozrywka", „dzieło suchej, inteligentnej ironii", zaś francuski

RAFAŁ MARSZAŁEK

znawca bigosu czekoladowego nazywa „Łajdaka" — „rodzajem wariacji, lekkiego potpourri, pełnego aluzji do wszystkich możliwych motywów". Wydaje się jednak, że nie każda aluzja wystarczy, żeby więzienie, pokazane jako miejsce rzeczywistego terroru i zabójstw, przemienić w lekkie potpourri. Nie wiadomo też, czy Kirk Douglas, puszczając swojemu wrogowi z nosa krew i kąpiąc go później w szambie, daje wyraz suchej czy mokrej ironii. A co do pojęcia kulturalnej rozrywki, to jej warunkiem bywa na ogół poczucie konwencji, umowy między autorem a widzem.

Nie chodzi tu bynajmniej o jakieś kurczowe przywiązanie do jednego, tradycyjnego wzoru. W takich współczesnych westernach, jak „Zawodowcy" czy „Hombre", złamana jest tradycyjna moralistyka gatunku; w „Kasi Ballou" łamie się zasadę powagi głównego bohatera (jest nim wiecznie pijany „as rewolweru", pamiętny Lee Marvin). I bardzo dobrze. Wychodzi to na zdrowie cytowanym, doskonałym filmom. Autor filmowy z powodzeniem może proponować nam swoją własną, osobną wersję westernowego świata, rzecz w tym, żeby na jakąś określoną wersję się zdecydował. Tymczasem w filmie Mankiewicza jedna sprawa śmieszna unieważnia drugą — bolesną; postać z cyrku przesłania potencjalnego bohatera tragedii, ten zaś znów, jakby nigdy nic, zamienia się w sprawnego linoskoczka. Ciężki naturalizm niektórych scen kłóci się z komediowym stylem dialogów; charakterystyka konfliktu między głównymi bohaterami nijak się ma do charakterystyki tła. Wyrafinowaną krytyka nazywa to wszystko zmysłem parodystycznym reżysera. Mnie się wydaje, że Mankiewiczowi podczas realizacji „Łajdaka" przypomniało i spodobało się po prostu zbyt wiele różnych filmów.

Obiecując dramat, ale nie spełniając go, oferując humor, ale natychmiast go unieważniając; atakując naturalizmem, ale zaraz go kwestionując przez umowność wydarzeń — film typu „Był sobie łajdak" w istocie ogałaca naszą wrażliwość i zmniejsza kulturę odbioru. Śledzimy losy bohaterów, nie dbając o ich sens nadrzędny, nie analizując postaw i nie przywiązując wagi do sposobu opowiadania i stylu obrazowania. Wszystko tu jest możliwe i wszystko tak samo ważne — łącznie z nieoczekiwaną woltą finałową. Żadna sprawa śmieszna czy dramatyczna nas nie pobudza, ponieważ całość jest jedną wielką, bezkształtną tysiącsmakową papką. Ktoś powie: jak w życiu. Chyba raczej jak w gnuśnym życiu przed telewizorem. Bo w istocie z filmem Mankiewicza jest tak, jak z owymi westernami telewizyjnymi, raz po raz przerywanymi przez reklamę pasty do zębów. Coś dowolnego dzieje się na ekranie niby dla nas, ale bez naszego udziału; niby w całościowej, ciągłej postaci, ale z przerwą na parzenie herbaty. Nieśmiertelne dworcowe kino non-stop naszej doby telewizyjnej. Jak było? Ano torturowali kowboja na wesoło, potem zabili, ale częściowo uciekł.

„Był sobie łajdak" (USA), reż. Joseph Mankiewicz

Niezwykła receptura

Niekochany

Nowy film Janusza Nasfetera, podobnie jak poprzednie, jest odwróceniem baśni: autor nie opowiada dzieciom o cudownym świecie dorosłych, lecz dorosłym o niewesołym świecie dzieciństwa.

Spośród licznych subkultur, z jakich składa się społeczeństwo, ta jest jedną z najbardziej nieprzeniklywych. Jej sprawy rozgrywają się niby między nami, ale w istocie na innej płaszczyźnie, jakby na parterze naszego życia. Człowiek dorosły rzadko potrafi sobie wyobrazić, co jest przedmiotem zaaferowania grup dziesięcio- czy dwunastolatków, całkowicie czymś pochłoniętych w kącie podwórza, na ulicy, na oknie klatki schodowej. „Bawią się" albo „jakieś głupstwa". Ważne wydają się nam tylko te sprawy, które rozgrywają się z naszym udziałem i pod naszą kontrolą. Bo wtedy je wychowujemy, to znaczy — przekazujemy im zasady, wymagania i przestrogi.

Filmy Nasfetera ukazują (to jedna z ich wartości), jak to nasze wychowanie przełamuje się w psychice dziecka. Jak naprawdę działa; bo działa, ale na innej zasadzie niż to sobie wyobrażamy. Najnowszy film reżysera opowiada o dzieciach sytych i zadbanych, kochanych zanadto albo kochanych za mało, jak się to dziś najczęściej zdarza. Temat jest podwójny: wpisywanie się dziecka w mechanizm świata dorosłych i pozbywanie się w bólu jednej z ułomności dzieciństwa, jaką jest potrzeba uczuć.

Świat dorosłych jest skodyfikowany w system znaków; trzeba nauczyć się je odczytywać, a stanie się dla małoletniego przybysza obłaskawiony, swój. Kościół — czy to tylko tyle, ile mówi mama i ksiądz? Okolicznościowa akademia — czy to tylko tyle, ile mówi wychowawca? Program szkolny — czy od nauczyciela można usłyszeć wszystko, co by należało wiedzieć? I wreszcie atakująca dziecko zewsząd masa budzących pożądanie przedmiotów i rozrywek. Można je mieć za pieniądze; a przecież mówią im, że pieniądze nie są najważniejsze.

Żeby stać się w przyszłości dorosłym, trzeba to wszystko zrozumieć. Dziecko uczy się tego w trudzie, przez całe lata, odsłania coraz istotniejsze, ukryte przed nim znaczenia. Jednocześnie odbywa się równie pracowity, ale o wiele boleśniejszy proces kształtowania i opanowywania sfery emocji. Najpierw, całkowicie podporządkowane swojej potrzebie miłości, dziecko stopniowo uwalnia się od niej, uniezależnia od głodu uczuć i potrzeby ob-

BOŻENA JANICKA

Świat dzieciństwa

plamy na ekranie

MOJE ARCHIWUM FILMOWE

Przeczytałem sobie ostatnio kilka polskich książek filmowych, które liczą już trochę lat: warto podkreślić, że w kilku przypadkach była to lektura instruktywna i zajmująca. Wprawdzie książki o filmie starzeją się szybko, często do tego stopnia, że ich język estetyczny staje się zupełnie nieczytelny; ale i w tym odkryć można wiele zjawisk pouczających. W kilku felietonach zajmiemy się więc tymi lekturami, wprowadzając dzisiejszą perspektywę, ponieważ w dziedzinie krytyki filmowej nie sposób nie posługiwać się nastawieniem prezentystycznym.

Ruch Free Cinema należy już dziś do przeszłości kina, podobnie zresztą jak skoligacony z nim ruch angielskich „gniewnych" w literaturze. Był to ruch bez wątpienia intrygujący i choć nie wydał arcydzieł, zaważył w różny sposób na świadomości artystycznej. Od czasu premiery „Miłości i gniewu" Osborne'a na deskach Royal Court Theatre — przez całą angielską sztukę przeszedł elektryczny prąd nowości, ekscytacji swoistą prowokacją społeczną. Ów bunt był buntem promienistym, skierowanym jak róża wiatrów we wszystkie strony świata, buntem „neutralnym światopoglądowo" (Osborne) — ale uruchomił złoża tłumionej dotąd krytyki społecznej.

Przed czterema laty Rafał Marszałek poświęcił tej problematyce książkę, której staranność, rzetelność, aby wszystkiego doglądnąć, dopatrzeć — do dziś rzuca się w oczy. Marszałek w sposób uargumentowany konkluduje, że w ruchu „wolnego kina" tak naprawdę to bardziej szło o wolność niż o kino. O wolność zresztą najrozmaiciej rozumianą. O wolność producentów i całej machiny wytwórczej. O przekroczenie, tak charakterystycznej dla „shollywoodyzowanego" starego kina angielskiego, antynomii artyzmu i komercjalizmu. O wierność dokumentalną wobec rzeczywistości, która nie jest domeną snów, a więc o wolność do realizmu. O prawdę biografii społecznych bohaterów, która to prawda miała być tego realizmu uwierzytelnieniem. Doktryna „nowego kina",

darzania uczuciem. Pomagamy mu w tym, jak możemy; powoli tracąc jego miłość, staramy się obrzydzić mu każdą inną. Po zakończeniu obu tych procesów człowiek przekracza próg dojrzałości: wszystko rozumie, niczego nie kocha, jest silny.

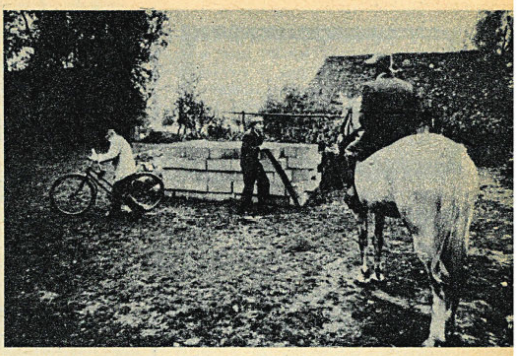
Mały bohater filmu Nasfetera, darzący matkę wielką miłością bez wzajemności, jest oczywistą ofiarą takiego systemu edukacji niesentymentalnej. Zaaplikowano mu ją zbyt wcześnie, w zbyt silnej dawce. Solidarność autora ze swym małym bohaterem, zrozumienie i współczucie dla jego udręki i nieszczęścia, jest więc jednym z głównych walorów „Tego okrutnego, nikczemnego chłopaka". Niestety, poza tym to raczej konspekt filmu, jaki mógłby powstać. Przedstawione wyżej spostrzeżenia także dotyczą raczej filmu zarysowującego się jako możliwość, niż tego, który ostatecznie oglądamy.

Brakuje mu przede wszystkim dramatyzmu. Motywem przewodnim jest proces w sądzie dla nieletnich. Reżyser zapewne celowo wybrał sprawę błahą; problemem przestępczości dzieci się nie zajmuje, traktuje proces jako pretekst dla ukazania innych zjawisk. Jawna błahość sprawy, znikomy stopień demoralizacji małych kandydatów na kryminalistów — zderzone z rozwlekłą sądową celebrą, dają w rezultacie nie tyle poczucie absurdu, o które zapewne twórcy chodziło, ile po prostu nudzą. Jeśli reżyserowi zależało na udzieleniu dorosłym przestrogi („jeżeli nie kochacie swoich dzieci, albo kochacie je niemądrze, mogą zejść na złą drogę") — jest ona zbyt oczywista. Temat wymagałby może nie tyle zgłębiania najprostszego przypadku (chłopiec jest oskarżony o kradzież wycieraczek samochodowych), ile znalezienia okoliczności szczególnych; takich, jakie rysują się w ostatniej, najlepszej partii filmu. Inaczej problem topi się w czymś w rodzaju „dziecięcego małego realizmu".

BOŻENA JANICKA

„Ten okrutny, nikczemny chłopak" (Polska), reż. Janusz Nasfeter

„Wznoszę pomnik" reż. Jerzego Jaraczewskiego



„Ziemia Matki Boskiej" reż. Czesława Sandelewskiego

W końcu października odbył się w Łodzi, już po raz trzeci, Ogólnopolski Przegląd Filmów Społeczno-Politycznych. Czy określony został jeszcze jeden krąg odbiorców naszego filmu krótkometrażowego?

W POSZUKIWANIU IDEAŁU

W szkoleniu partyjnym film krótkometrażowy ma już pełne prawo obywatelstwa, choć prawo to nie prędko jeszcze będzie można należycie wykorzystać. W relacji: film krótki — jego odbiorca, wytworzyło się ostatnio swoiste podciśnienie, zjawisko do niedawna jeszcze w Polsce nieznane. Film krótki, produkowany przez długie lata — wydawało się — w nadmiarze i na kredyt, stał się nagle towarem poszukiwanym. Już teraz popyt przewyższa podaż, i to zarówno jeśli chodzi o ilość tytułów, jak i kopii.

Lawina ruszyła, okazało się jednak, że król jest prawie nagi, przebogata filmoteka biedna, technika licha i przestarzała, a ludzie mający z filmem pracować, w olbrzymiej większości — nieprzygotowani. To nie jest konstatacja tragiczna; filmotekę można uzupełnić, technikę poprawić, ludzi przygotować; najważniejsze, że wiadomo już dla kogo i po co. Dla jakich środowisk i dla jakich celów. Rola filmu w propagandzie masowej, w szkoleniu politycznym, w propagandzie zagranicznej, w nauczaniu ogólnym i specjalistycznym — krystalizuje się coraz wyraźniej, choć nie ma jeszcze zgodności co do ostatecznych kształtów owego wymarzonego ideału — filmu, który będzie dobry na wszystko. Filmu, który rozbije nudę werbalizmu, skutecznie zaagituje, wyjaśni, nauczy, wychowa; który zastąpi wykładowcę, podręcznik, gazetę, tablicę i milicję nawet, i w ogóle wszystko, co było do tej pory. Samo życie ochłodzi gorące głowy, a film przyjmie i wchłonie to, co jest możliwe do przyjęcia, odrzuci zaś wszystko, co z jego naturą niezgodne.

To prawda, potrzebne jest w produkcji filmowej programowanie, które film krótki podniesie do rangi prawdziwie użytecznych wartości; to prawda również, że takie programowanie, gdyby miało odebrać filmowi elementy twórczości, a środowisku inicjatywę, byłoby w skutkach fatalne. Prawo do inicjatywy musi więc pozostać przywilejem obu stron.

Łódzki przegląd zgromadził około trzydziestu filmów, zrealizowanych w wytwórniach filmowych, w telewizji, w Tele-AR-ze; zestaw bardzo interesujący, różnorodny, możliwy do scharakteryzowania określeniem: „co nas cieszy, co nas boli". Plakaty propagandowe, próby historycznych syntez i rekonstrukcji, ostre i drapieżne telewizyjne reportaże publicystyczne, ciekawostki ze świata. Bicie się w piersi swoje i cudze. Długo by można o zaletach i wadach, a przede wszystkim o brakach filmu, który zajmuje miejsce w grupie społeczno-politycznej. Jest to rzeczywiście określona grupa, ale przecież grupa wyrwana z określonych konfiguracji — całościowego dorobku wytwórni i bloku programu telewizyjnego. Te same filmy innym świecą blaskiem na festiwalu krakowskim, innym tu, w Łodzi. Pokazywane pojedynczo, w zaciemnionych salkach i świetlicach, jako uzupełnienie wykładu lub prowokacja do dyskusji, mogą zrobić karierę lub klapę. Bo nie wszystko zależy tylko od tego, co chciał powiedzieć twórca, lecz także — co w nim pragnie znaleźć odbiorca.

BD

KRZYSZTOF MĘTRAK

której kamieniem węgielnym było odkrycie socjalnego ubezwłasnowolnienia człowieka, jest więc w „Nowym filmie angielskim" Marszałka przedmiotem wielostronnej analizy. Jego rozważania podbudowane są zresztą komentarzami z zakresu psychologii społecznej, stosunków osobistych, kultury masowej...

Jest to przy tym krytyk zażarty w tropieniu fałszerstwa psychicznego, jakie człowiek — przechodząc przez labirynt stosunków socjalnych — dokonuje na samym sobie. Marszałek obnaża subiektywne usprawiedliwienia, jakie człowiek znajduje dla postępowania niezgodnego ze swoją istotą. Stąd kluczowa rola takich problemów, jak: autentyczność, urzeczowienie, zatrata osobowości. Chodzi o chwile, kiedy człowiek traci kontrolę nad sobą i oddaje się piekłu zbiorowych mechanizmów, rządzących życiem socjalnym. I tutaj krytyk ujawnia — poprzez określenia ostro wartościujące — własny układ odniesień i ocen. Jest to perspektywa, z której domaga się od ludzi autentycznych pragnień i dążeń, porządności wobec siebie i innych etc. Jest to więc perspektywa jakiejś utopii autentycznej.

Taki system wartości może być podstawą systemu moralnego, nie jest jeszcze programem intelektualnym. Marszałek w swej krytyce wydaje się wierzyć w tożsamość prawdy i wartości; dlatego np. dezawuuje te zjawiska, które wynikają ze słabości natury ludzkiej i często bywają przez człowieka niezawinione. Bo wtedy kategorie „prawości" i „jasnego obrazu świata" są zmącone i bardzo komplikują sprawę.

W każdym razie w krytyce Rafała Marszałka — w stopniu niespotykanym u żadnego polskiego krytyka filmowego — odnaleźć można podskórny ton moralisty. Moralisty, który chowa się często za prześmiewczym gestem, ironicznym uśmiechem, krytycznym pytajnikiem. A wzrok ma ten moralista przenikliwy, inteligencję celofanową — o tym już świadczy jego niedawno wydana „Powtórka z życia".

Filmowców to musi drażnić, bo przecież poruszają się oni na co dzień w atmosferze moralnie dwuznacznej, podejrzanych mają faktorów, wśród niejasnych kombinacji muszą się ukrywać. Ich osobowość jest zakwestionowana przez produkcyjną machinę, ich „ja" nie może się zrealizować. A potem przychodzi krytyk i zamiast mówić o „nowej fali", ekspresji obrazu etc., wali im prosto w oczy prawdę, którą znają, nic o tym nie wiedząc.

Mówi

Nagisa Oshima

Ma 40 lat. Zrealizował 19 filmów; najgłośniejsze spośród nich i najbardziej znane widzom europejskim — to „Noc i mgła nad Japonią", „Po wojnie tokijskiej" (zdjęcie 3), „Śmierć przez powieszenie", „Pamiętnik złodzieja Shinjuku", „Chłopiec" i „Ceremonia". W wywiadzie dla prasy francuskiej Oshima mówi:

— Wielkie wytwórnie japońskie przeżywają kryzys. Jedna z nich, Dalei, zmuszona była do likwidacji swych ateliers. Inne bronią się przed bankructwem, produkując filmy erotyczne, bądź zamieniając hale zdjęciowe na garaże czy restauracje. Ale prawdziwe kino japońskie istnieje poza systemem wielkiej produkcji. W roku 1960 młodzi reżyserzy poczęli zrywać z tym systemem; proces ten osiągnął szczyt w latach 1967—68. Od tej pory bowiem przeważnie sami ponosimy odpowiedzialność finansową za nasze filmy. Oczywiście, zmusza nas to do bardzo skromnych budżetów. Nasze filmy są pod wieloma względami ubogie, a to z kolei przeszkadza w rozpowszechnianiu ich na rynkach międzynarodowych. Wielka szkoda, bo filmy te, w moim przekonaniu, dają autentyczny obraz Japonii. Dlatego są tak często wyświetlane poza tradycyjnym rynkiem filmowym: na wsiach, na zebraniach związkowych, w domach kultury.

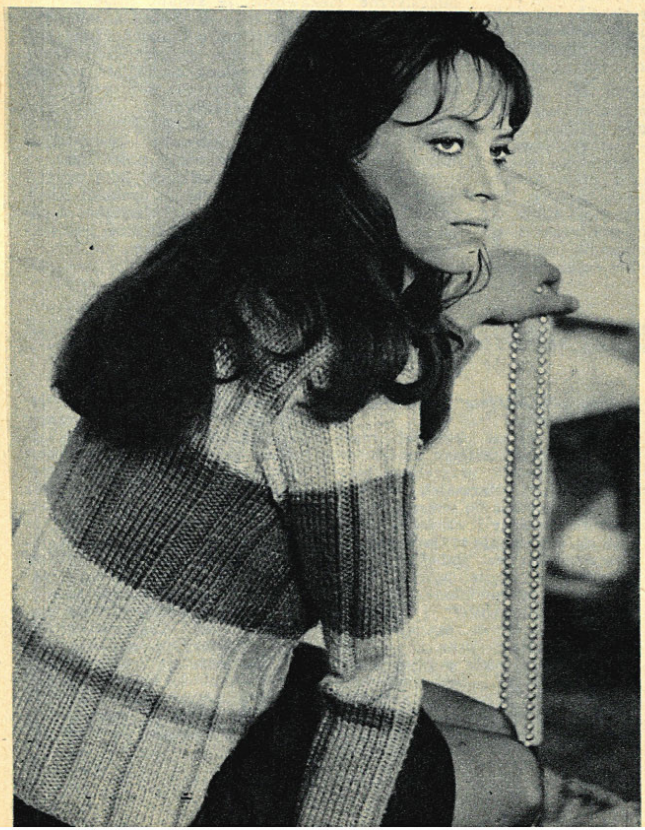
Jeden z moich najnowszych filmów, prezentowany w ubiegłym roku w Cannes, to „Ceremonia". Któryś z przyjaciół proponował mi, abym nazwał go „Japonia i Japończycy". To był dobry pomysł, odpowiadał moim zamiarom ukazania społeczeństwa japońskiego — od momentu klęski aż do okresu „boomu" ekonomicznego, dając odpowiedź na pytanie: co zmieniło się w mentalności Japończyków w ciągu tych lat.

Skromne środki finansowe zmusiły mnie do innego skonstruowania scenariusza, do skupienia akcji wokół kilku ceremonii, uroczystości rodzinnych. Mają one w Japonii wielkie znaczenie. Pozwalają ludziom oderwać się od codzienności, ujawnić to, co bywa określane jako „duch Japonii".

Japonia jest wyspą, a my wszyscy jesteśmy więźniami tej wyspy; brak nam kontaktów ze światem zewnętrznym, cierpimy na utajoną ksenofobię. Jesteśmy także więźniami patriarchalnych stosunków ludzkich, sprzeczności, które zrodziła zbyt szybka modernizacja kraju; padamy ofiarą stałego konfliktu między naszym idealizmem a rzeczywistością.

Społeczeństwo dostatku obudziło znów stare demony: nacjonalizm, ekspansywność, militaryzm. Samobójstwo pisarza Yukio Mishimy — kandydata do Nagrody Nobla, który zabił się, aby udowodnić, że „istnieje coś cenniejszego niż życie" — było dla mnie wielkim wstrząsem. Demokracja próbowała nas nauczyć, „jak należy żyć". My powróciliśmy do starego pytania: „jak należy umierać". Mój film jest, być może, krzykiem agonii.

2 *Lekarz-playboy*
James Coburn



1 *Aktorka-reżyser*
Anna Karina

Na planie

Mosfilm

Spośród 34 filmów, jakie wytwórnia zrealizuje w tym roku, 27 poświęconych jest tematyce współczesnej. Wiele z nich miało już swoje premiery, m.in. tak głośne pozycje, jak „Poskromienie ognia" Daniła Chrabrowickiego, inne — „To słodkie słowo: wolność" Vytautasa Žalakevičiusa, „Kurtuazyjna wizyta" Julija Rajzmana czy „Na Północy, na Południu" Jefima Dżigana — znajdują się w końcowych stadiach realizacji. Interesująco przedstawiają się nowe zamysły twórcze: zespół reżysera Jurija Ozierowa, który zakończył epopeję „Wyzwolenie", przygotowuje się do realizacji kolejnego wielkiego przedsięwzięcia pod nazwą „Zbuntowana Europa", poświęconego walce, jaką komuniści wielu krajów podjęli w końcowej fazie wojny dla demokratycznego przeobrażenia swych społeczeństw; Siergiej Bondarczuk pracuje razem ze scenarzystą Walentinem Jeżowem nad tekstem filmu o Johnie Reedzie; Władimir Naumow i Aleksander Ałow, których ostatni film „Ucieczka" wszedł na ekrany przed półtora rokiem, napisali scenariusz oparty na książce Charlesa de Costera „Till Eulenspiegel" i przystąpią wkrótce do zdjęć; Julia Solncewa przygotowała z Walerią Nikitkiną scenariusz filmu „Kronika jednego lata" — o pracy nauczyciela wiejskiego.

Powstaje kilka nowych filmów o tematyce wiejskiej. „Człowiek na swoim miejscu" w reżyserii Aleksieja Sacharowa to opowieść o młodym prze-

3 *Japon*
„Po woj

wodniczącym kołchozu, który decyduje się na radykalne zmiany w swojej wsi, przestawiając produkcję gospodarstwa na tory przemysłowe, lecz początkowo nie umie znaleźć wspólnego języka z chłopami. Główną rolę gra Władimir Mieńszow, jego partnerką (architekt wiejski) jest Anastazja Wertyńska (zdjęcie 5). Z kolei film „Macocha" ma charakter społeczno-obyczajowy; z inicjatywą realizacji wystąpiła znana aktorka, Tatiana Doronina, która wspólnie z Edgarem Smirnowem napisała scenariusz oparty na powieści Marii Chalfiny, drukowanej przed trzema laty w piśmie „Ogoniok". Bohaterem filmu jest rodzina wiejskiego mechanika, która bierze na wychowanie ośmioletnią dziewczynkę, starając się stworzyć jej atmosferę domu rodzicielskiego. Reżyseruje debiutujący ab-

solwent WGIK-u, Oleg Bondariew, grają: Tatiana Doronina i Władimir Samojłow.

Specjalista od komedii, Leonid Gajdaj („Kaukaska branka"), wziął na warsztat sztukę Michaiła Bułhakowa „Iwan Wasiliewicz", graną dłuższy czas z powodzeniem na scenie Teatru Aktora Filmowego. Film pod tytułem „Iwan Wasiliewicz zmienia zawód czyli zupełnie nowe przygody Szurika" będzie komedią muzyczną utrzymaną w stylu poprzednich utworów Gajdaja i, oczywiście, z udziałem tego samego bohatera, którego gra Aleksander Demianienko.

Gatunek filmu politycznego reprezentuje w bieżącej produkcji film „Sokrates z Helsinek" w reżyserii Gieorgija Szczukina. Scenariusz został oparty na opowiadaniu pisarza fińskiego Matti Larni.

Premiery...

„Do urn, obywatele"

Ten pełnometrażowy dokument o wyborach władz miejskich w Arras, w roku 1971 realizowała grupa Niezależnych Filmowców Paryskich, kierowana przez Edouarda Bobrowskiego. W wyborach na stanowisko mera w Arras kandydowali: socjalista Guy Mollet (65-letni polityk, który piastował stanowisko mera w Arras od dwudziestu siedmiu lat!) i 38-letni przedstawiciel partii gaullistowskiej — Francis Jacquemont.

Bobrowski wraz ze swą ekipą otrzymał od kandydatów na urząd mera i od ich partii politycznych prawo filmowania całej akcji przedwyborczej i ujawnienia na ekranie jej mechanizmu propagandowego. Wiadomo, że w zabiegach o pozyskanie głosów wyborców wszystkie chwyty są dozwolone.

Film Bobrowskiego nie posługuje się metodą wywiadów czy rozmów; jest „czystym" reportażem, przekazując tylko to, co zanotowały kamery filmowe i mikrofony. Zdaniem Bobrowskiego, ta metoda jest najlepsza. — *Celem każdego z kandydatów* — mówi — *jest przekonanie ludzi, których spotyka na zebraniach, że właśnie na niego powinni oddać swe głosy. Kamera filmowa to dla niego sprawa drugorzędna. Nie stara się więc grać.*

Z nakręconych materiałów powstał dwugodzinny dokument, ukazujący nie tylko niespodziewane zwycięstwo gaullistowskiego kandydata, ale także mechanizm funkcjonowania machiny wyborczej. Wnioski wynikające z obiektywnych faktów były tak przerażające, że władze przez kilka miesięcy starały się wszelkimi siłami uniemożliwić wejście filmu „Do urn, obywatele!" na ekrany kin.

„Pokątny zabieg"

Do bostońskiego szpitala zostaje zaangażowany nowy lekarz, doktor Peter Carey (James Coburn — zdjęcie 2). Siwe włosy, starannie dobrane garnitury — wcielenie męskości; prawdziwy uwodziciel, który zresztą wkrótce znajdzie stałą życiową partnerkę (Jennifer O'Neil). Ale lekarz-playboy musi przemienić się w detektywa, gdyż piętnastoletnia córka jego szefa, naczelnego lekarza szpitala, umiera na skutek pokątnie przeprowadzonego zabiegu przerwania ciąży. O jej śmierć obwinia się najlepszego przyjaciela Petera, lekarza pochodzenia azjatyckiego. Dopiero Peter ratuje go z opałów. Prowadzi śledztwo na własną rękę i stwierdza, że zmarła dziewczyna wcale nie była w ciąży.

Intryga filmu przypomina „czarne" kryminały amerykańskie, a aluzje do problemów rasowych, narkomanii, nielegalnego przerywania ciąży, zgnilizny moralnej bostońskiego mieszczaństwa — wnoszą do filmu ton krytyki społecznej. Niestety, reżyser Blake Edwards bez chwili wytchnienia raczy widownię scenami gwałtu i przemocy, które — zdaniem recenzentów — wcale nie wynikają z akcji.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Philippe Labro („Bez wyraźnego powodu") rozpoczął zdjęcia do filmu „Spadkobiercy". Będzie to historia mężczyzny, który niespodziewanie odziedziczył wielkie zakłady przemysłowe. Główną rolę zagra Jean-Paul Belmondo (zdjęcie 4). Obok niego wystąpią: Carla Gravina, Charles Denner, Jean Rochefort i Maureen Kerwin.

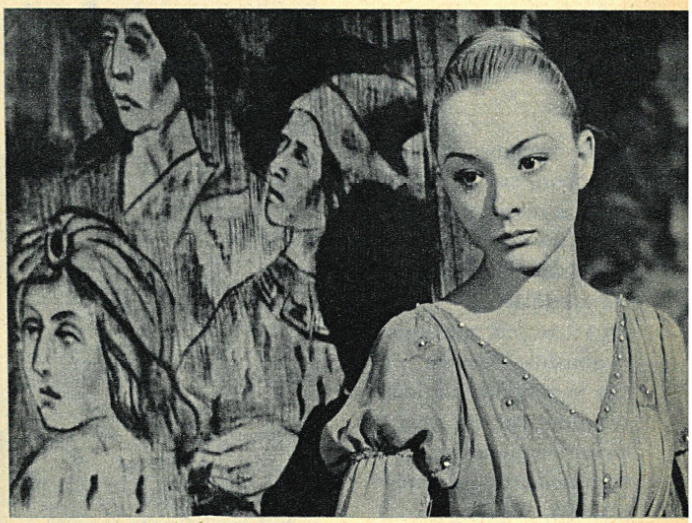
MEXICO-CITY. Roberto Gabal realizuje swobodną adaptację „Don Kichota" Cervantesa. Film będzie się nazywać „Powrót Don Kichota". Tytułową rolę gra Fernando Gomez, Dulcyneę — Maria Fernanda d'Ocona, a Sancho Pansę — Cantiflas.

LONDYN. „Teatr krwi" — taki tytuł nosi realizowany w Anglii film grozy, w którym wybitny aktor tego gatunku, Vincent Price, występuje w roli reżysera-wampira.

PARYŻ. Anna Karina (zdjęcie 1) będzie scenarzystką, autorką dialogów i reżyserem filmu „Nas dwoje". Wystąpi w nim Michel Lancelot, autor głośnych we Francji audycji radiowych. Zdjęcia nakręcone zostaną w Paryżu i Nowym Jorku.

MEDIOLAN. Eriprando Visconti, bratanek Luchino Viscontiego, kręci film „Sprawa Pisciotty". Bohaterem jest młody prokurator, który — mimo pogróżek ze strony mafii — doprowadza do końca proces głośnego sycylijskiego bandyty. W roli głównej występuje aktor amerykański Tomas Musante („Incydent"), jego partnerką jest Marcella Michelangeli.

PRAGA. Zbyńek Brynych realizuje film „Przeżyć swe życie". Reżyser zajmuje się pierwszymi latami pracy i okresem małżeństwa młodej współczesnej kobiety.



5 *Kłopoty z gospodarstwem*
Anastazja Wertyńska

po klęsce
tokijskiej"

4 *Kłopoty po spadku*
Jean-Paul Belmondo

Ciekawostki

Zapachowe kino

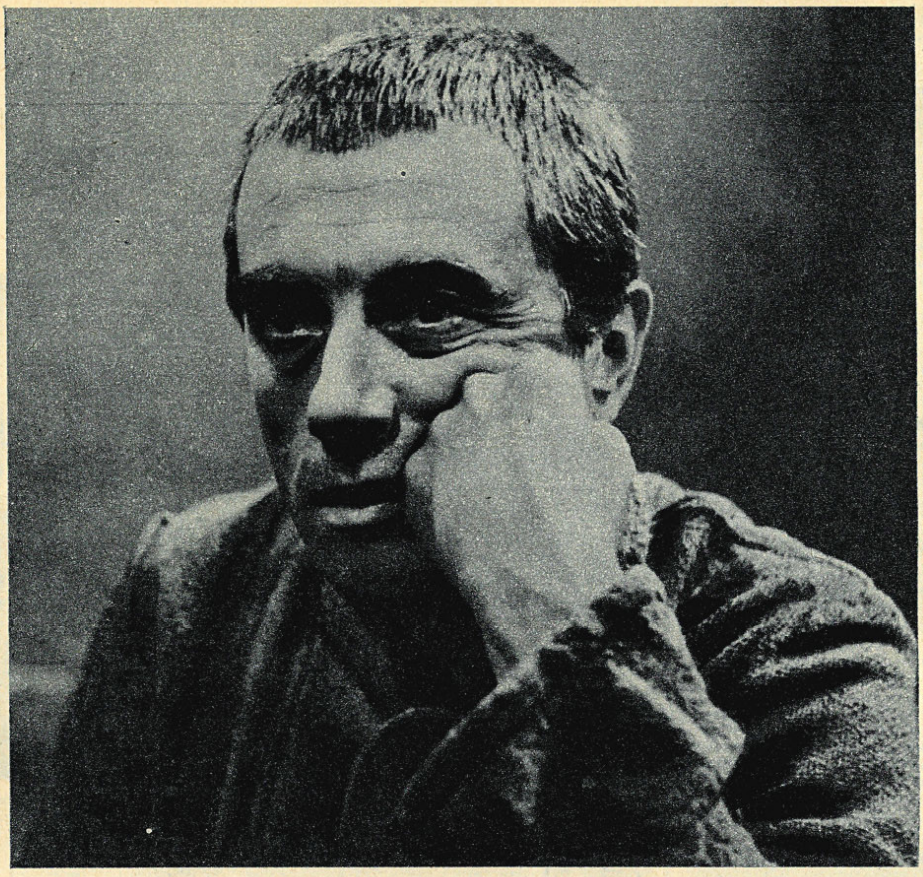
Na nowojorskim Manhattanie powstaje kino wyposażone w ogromny, kolisty ekran. Zainstalowano 35 specjalnych aparatur wytwarzających różne efekty widowiskowe, słuchowe i zapachowe. Widzowie będą siedzieć w ruchomych krzesłach, co pozwala oglądać akcję pod dowolnym kątem. Na otwarcie kina przygotowywany jest specjalny program filmowy, przedstawiający przeszłość i życie codzienne nowojorskiej metropolii.

Käutner aktorem

Znany reżyser zachodnioniemiecki Helmut Käutner („Ostatni most", „Kapitan z Koepenick") mało pracował w ostatnich latach. Jego próby realizacji filmów dla telewizji zachodnioniemieckiej i amerykańskiej — zakończyły się niepowodzeniem. Ostatnio Käutner otrzymał od swego młodszego kolegi, Rolfa Thiele, propozycję zagrania w jego nowym filmie „Historia na jachcie". Warto przypomnieć, że grał epizodyczne role we wszystkich swoich filmach.

Bohater naszego filmu 3

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie niezmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat inicjujemy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa?



Kompleksy i rozterki
Andrzej Łapicki w „Życiu raz jeszcze"

W KINIE DLA MILIONÓW

A przede wszystkim — kim miałby być bohater współczesnego filmu? Wypowiadali się już reżyserzy: Grzegorz Królikiewicz i Janusz Morgenstern oraz pisarz Witold Zalewski. Dziś głosy: pisarza Andrzeja Brauna i aktora Andrzeja Łapickiego.

Klasyczny bohater filmowy, to znaczy ktoś, kogo widzowie akceptują, identyfikują się z nim, pragną go naśladować, wywodzi się z komercjalnego kina amerykańskiego. Pojawił się najpierw w westernach, później przejęło go całe zawodowe kino amerykańskie. Model był mniej więcej taki: mężczyzna umiejący wybrnąć z każdej sytuacji, energiczny, odważny, myślący nie tylko o sobie, lecz i o innych.

My zaczęliśmy po wojnie od filmów artystycznych. Ich bohaterem jest zwykle człowiek uwikłany w skomplikowane sprawy, wewnętrznie bogaty, często tragiczny. Tylko taka postać mogła wyrażać problemy, którymi nasz film się interesował. Od czasu do czasu, najczęściej w filmach przygodowych, próbowano stworzyć takiego bohatera, o jakim mówiłem na początku. Nie udawało się to także dlatego, że nie mieliśmy fachowców. Zadanie nie ogranicza się bowiem do skonstruowania postaci; trzeba jeszcze tak zaaranżować akcję wokół bohatera, by wydarzenia, w które jest wplątany, wydawały się jedyne w swoim rodzaju, porywające, nawet jeśli w istocie są banalne. Jedyną udaną postacią tego typu był chyba Kaleń. Bardzo polski, nie raził sztucznością, jak się to zdarzało innym, wymyślonym według formuły „ten wspaniały mężczyzna na ziemiach zachodnich w 1945 roku".

Role, jakie ja grywałem (myślę o tych, które się dla mnie najbardziej liczą), wiążą się raczej z problemowym nurtem naszego kina, powiązanym z literaturą, ambitnym. Moi bohaterowie ukazywali na ekranie dręczące ich kompleksy, rozterki, słabości. Może pomagali widzom zrozumieć ich własne problemy, podsunęli im pewne refleksje, ale na pewno nie skłonili nikogo do przyjęcia aktywnej postawy wobec życia. Na pedagogiczne wzory się nie nadawali. Można zresztą powiedzieć to samo o postaciach kreowanych przez innych naszych aktorów, np. Zbyszka Cybulskiego. Nie mieliśmy atrakcyjnego bohatera pozytywnego nie dlatego, że nie umieli go stworzyć aktorzy, lecz dlatego, że nie stworzyło go nasze kino.

Wyjątkiem był kapitan Kloss. Tyle, że jest to postać sprzed pięćdziesięciu lat, z pierwszych westernów. Jako dziecko chodziłem do kina „Gloria" na Marszałkowskiej i Kloss już wtedy istniał; jeździł wówczas na białym koniu i nazywał się Tom Mix. Walczył w pojedynkę przeciwko całej bandzie czarnych charakterów i zawsze zwyciężał. Nie mam nic przeciwko tym, którzy Klossa wymyślili i tym, którzy go oglądają. Rzecz jednak w tym, że Kloss, jako postać filmowa, widziany na tle współczesnego kina, jest zbyt prosty, jednowymiarowy, a w rezultacie — anachroniczny.

Ten typ bohatera bardzo się dziś skomplikował. Kino komercjalne stworzyło nowy model, wykorzystujący pewne cechy postaci kreowanych przez kino ambitne. Zachowano najważniejsze cnoty dawnego bohatera — odwagę, energię, dzielność — i dodano mu skłonność do introspekcji i refleksji, bardziej pokrętny niż dawniej życiorys,

ANDRZEJ ŁAPICKI

pewną niejasność, czasem nawet dwuznaczność motywacji. Zapowiedzią były chyba postacie, jakie tworzył Humphrey Bogart. On pierwszy wprowadził na ekran człowieka wartościowego, zmuszonego przez okoliczności do występku, nie pozbawionego jednak szlachetnych marzeń i odruchów. Była to jakby postać wewnętrznie przełamana. Klasycznym przykładem obecnej fazy tych przemian może być bohater „Bullitta", półgangster a półdetektyw, zdolny nas w każdej chwili zaskoczyć. W sumie ten nowy bohater ma zawsze więcej cech dobrych niż złych, okazuje się ostatecznie człowiekiem szlachetnym. Nowa formuła powstała bowiem nie tylko pod naciskiem kina artystycznego, ale również pod presją publiczności. Dawny dzielny monolit zaczął nudzić; obecnie widowni wystarczy, żeby w ostatecznym rozrachunku był w porządku. Bohater

musiał się skomplikować, ponieważ skomplikowali się widzowie.

Atrakcyjny bohater polskiego filmu musiałby chyba być skonstruowany według podobnych zasad. Wyobrażam go sobie jako człowieka mądrego, o niekonwencjonalnej osobowości i sposobie postępowania, działającego jednak w imię interesu publicznego. Ale co miałby robić, w jakich sytuacjach mógłby się znaleźć, jaki powinien wykonywać zawód — tego oczywiście nie wiem. Sprawa jest chyba bardzo trudna. Nie mamy oparcia w literaturze, która takiej postaci u nas nie stworzyła. Można powiedzieć chyba tylko tyle, ile zawsze się mówi przy podobnych okazjach: wszystko zależy od wyobraźni, pomysłowości i talentu scenarzystów i reżyserów.

Od aktora chyba zależy najmniej. Gra postać, którą mu proponują, nie może jej stworzyć z niczego. Choćby nawet miał talent i twarz samego Humphreya Bogarta, musi jeszcze znaleźć się w okolicznościach, które pozwolą mu to wykorzystać. Nie może zrobić więcej niż wynika z akcji. Jeśli spróbuje grać na własny rachunek, nie licząc się z resztą filmu, popadnie w pretensjonalność. Humphrey Bogart w roli kierownika domu towarowego byłby smutnym panem, który — mimo kłopotów w życiu osobistym i w pracy — stopniowo przezwycięża trudności; zapomnielibyśmy o nim natychmiast po wyjściu z kina.

Grałem kilka lat temu niewielką rólkę w filmie Petelskiego „Jarzębina czerwona". Wystarczyło przeczytać scenariusz, by zorientować się, że postać będzie dobra, jakby się jej nie zagrało. Tamten człowiek zachowywał się inaczej niż pozostali; na marginesie wielkiej wojny prowadził swoją własną. Służył wspólnemu celowi, ale na swój sposób, nie według konwencji obejmującej wszystkich. Wnosił do sprawy coś ze swej prywatnej osobowości, a była to osobowość oryginalna, zwracająca uwagę. Taką rolę warto zagrać, choćby to był drobny epizod.

Gram obecnie w „Zazdrości i medycynie". Postać, którą odtwarzam, nie spełnia chyba wymagań stawianych bohaterowi filmu dla milionów, ale wydaje mi się ciekawa z innego powodu. Zainteresował mnie zawód mojego bohatera: jest chirurgiem. Piękny, konkretny fach, człowiek jest do czegoś potrzebny. Sam kiedyś chciałem zostać chirurgiem, pewnie dlatego tak mnie to zafascynowało. W perypetiach tej postaci widzę pewien ciekawy problem psychologiczny: w jakim stopniu silne uczucie może sprawić, że mężczyzna pochłonięty swoją pracą stanie się w swym zawodzie kimś albo się skończy. Innymi słowy — uczucie jako siła twórcza lub destrukcyjna wobec najważniejszej sprawy w życiu mężczyzny, jaką jest jego praca. Będę zadowolony, jeśli uda mi się pokazać, że bohater jest dobrym chirurgiem, praca interesuje go bardziej niż historia miłosna, w którą jest aktualnie wplątany.

Wydaje mi się, że dotykamy przy okazji jednej z przyczyn słabości bohatera naszego filmu: praca i sprawy osobiste pokazywane są u nas najczęściej jako oddzielne składniki życia człowieka. Tymczasem zawód zmienia psychikę, formuje osobowość człowieka. Ale to, oczywiście, tylko przyczynek do problemu bohatera.

Notowała: BOŻENA JANICKA

SAM PRZECIW WSZYSTKIM

Sprawa dotyczy chyba w podobnym stopniu zarówno filmu, jak i literatury, tyle że w filmie, jak sądzę, jest bardziej skomplikowana. Żeby sobie to uprzytomnić, spróbujmy sprecyzować pojęcia. Uściślanie pojęć przy wszelkich rozważaniach już na początku, wyjaśnia problem w połowie. Cóż zatem rozumiemy pod kategorią „bohatera", pod wyobrażeniem jego „sugestywności" czy „wyrazistości" i pod terminem „kina masowego"?

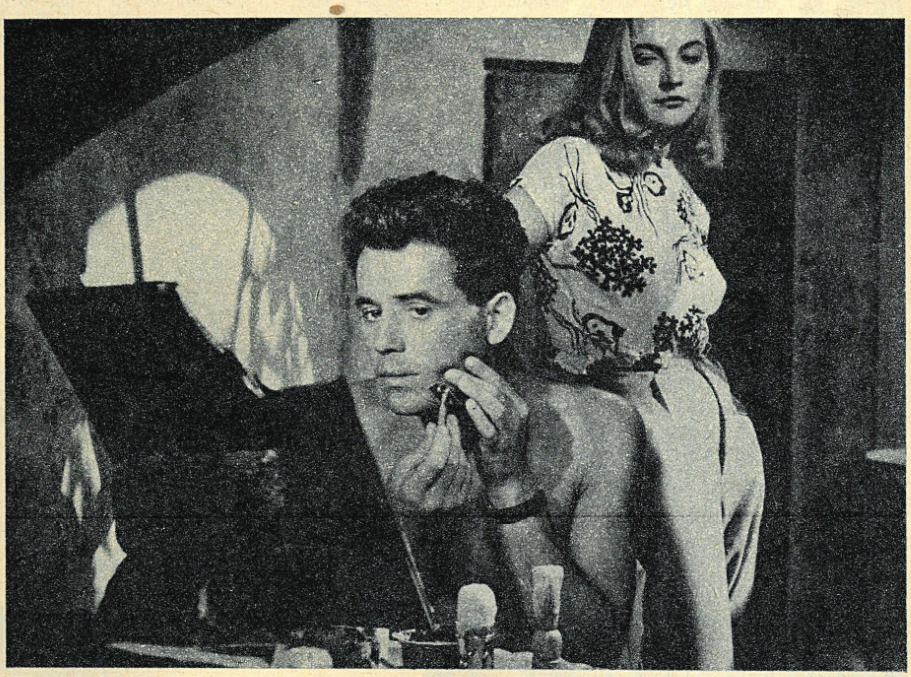
ANDRZEJ BRAUN

A więc najpierw, co to oznacza bohater w utworze filmowym? Czy jest nim przedstawiana postać czy też kreujący ją aktor filmowy? Przy wszystkich bowiem złożonościach narracji i form literackich, problem podmiotowości — czy to w pierwszej osobie, kiedy podmiotem jest narrator, zaś formą wyznanie, czy w trzeciej, gdy mamy do czynienia z wyobrażeniem osoby zewnętrznej, przedstawiając ją, tudzież jej świadomość i czyny — ten problem podmiotowości jest mimo wszystko prostszy, obiektywizuje się bowiem bezpośrednio w języku, czyli w jednej materii przekazu. W filmie mamy postać przedstawianą i osobowość ucieleśniającego ją aktora. Wiadomo, że słaby, pozbawiony osobowości filmowej aktor, może zamazać nawet postać ciekawą w zamyśle reżysersko-scenariuszowym. I odwrotnie, aktor o wybitnej indywidualności może wydźwignąć, uczynić wyrazistą oraz sugestywną nawet rolę dość nijaką w pierwotnym zamyśle. W dziejach sztuki filmowej mamy tysiące przykładów owego współgrania i niewspółgrania projektowanej roli, oraz osobowości kreującego ją aktora. Czasem aktor dobiera sobie określone postaci bohaterów, potęgując efekt wspólnego zamysłu (np. Gary Cooper), zawsze jednak w ostatecznym wyniku on „robi" postać owego bohatera w odbiorze widza. Koncepcja bowiem artystyczna w filmie obiektywizuje się pośrednio, w wielorakiej materii słowa, plastyki i jej wielozmysłowym oddziaływaniu na publiczność.

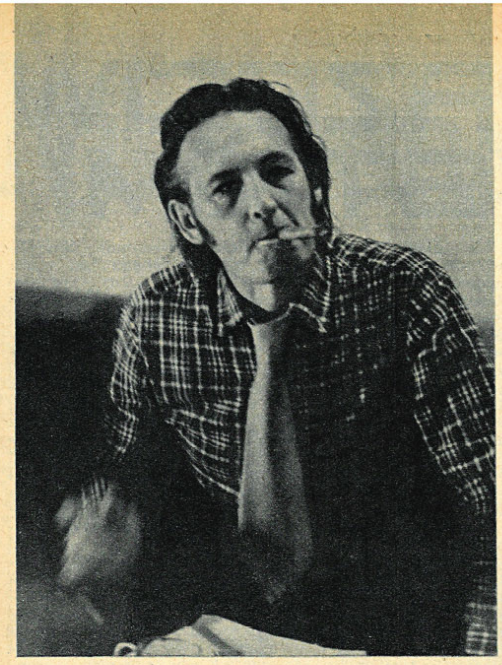
W skrócie, przeskakując do końcowych wniosków, związanych z kłopotami naszego filmu polskiego — jedną z przyczyn „nijakości" bohatera w rodzimej sztuce ekranu jest z pewnością zlekceważenie, automatyzm czy ślepota w przedmiocie wagi tego sprzężenia osobowości aktora i koncepcji postaci, które rodzą wyrazistego bohatera.

Odkładając więc problem realizacji, co rozumiemy pod „sugestywnością" lub „wyrazistością" postaci, w sensie już tylko literackim? Oczywiście, jej dramatyczność, jej psychologiczna pełnowartościowość, że nie użyję już słowa tragiczność, bo pojęcie tragizmu, najszlachetniejsze w sztuce, w ogóle w naszej wyobraźni artystycznej, a tym bardziej w praktyce, nie istnieje. Chyba nie zdajemy sobie w pełni sprawy z tego, do jakiej płaskości doszliśmy w naszych kategoriach myślenia o owej podstawowej kwestii dla sztuki, dramatycznej z natury, jaką jest film. Jedyne w pełni wyraziste, dramatyczne, a nawet tragiczne postaci mieliśmy w filmach „szkoły polskiej", w materii wojennych czy tuż powojennych zmagań świadomości i losów jednostkowych. Wtedy, kiedy człowiek „cały" o wszystkim sam za siebie decydował. Kiedy był jeszcze psychicznie suwerenny. Najogólniej mówiąc bohater jest wyrazisty wówczas, kiedy jest sam przeciwko wszystkim (w swoim subiektywnym odczuciu, ale odczucia tego nie wolno negliżować) — i to nie tylko w sensie negacji, ale również samotnej obrony wartości czy sensu swego istnienia. Obrona obowiązku i przekonań oraz walka z tym, z czym się nie zgadzam — w każdej płaszczyźnie psychicznej, pod warunkiem, że dzieje się to na zasadzie własnych suwerennych dyspozycji i że ma dla działającego charakter całościowy, swoistego „być albo nie być" sobą. W rozumieniu „bohatera" w pierwszym okresie po wojnie widzieliśmy kogoś o takich rysach — niezgody i suwerenności — i dopiero ostatnio zaczynamy znowu mówić o „twórczym niezadowoleniu". Kiedy człowieka, również w sztuce, przykrawaliśmy do teorii nie wynikających z jego doświadczenia, teorii dla niego, ale nie jego własnych, kiedyśmy go ubezwłasnowolnili psychicznie i moralnie — karlał.

Różne są formy bohatera w filmie. Może nim być również sam autor, a dramatem — kłopot z własną świadomością i z dylematem tworzenia w ogóle. Przeciwstawia się często ów nurt kina subiektywnego, „autorskiego", filmowi „masowemu". Czymże jest ten ostatni, decydujący społecznie jako zjawisko socjologiczne? Istnieją dwa pojęcia kina masowego — masowe przez to, że tradycyjne, że epigońskie, że karmiące niewybredne gusta i schematy. Takie będzie zawsze się wlokło w ogonie, ewoluując wtórnie i powoli. Ale istnieje też kino „masowe" przez to, że poruszające problemy masowe, bo... wieczne. I ono, w miarę doskonalenia, będzie się liczyć ostatecznie.



Osobowość i koncepcja
Teresa Iżewska i Tadeusz Janczar w „Kanale"



WAJDA W „SOWRIEMIENNIKU"

MIRON CZERNIENKO

Korespondencja własna z Moskwy

Jak zwykle, Andrzej Wajda dzieli czas pomiędzy film a teatr. Na scenie moskiewskiego teatru „Sowriemiennik" przygotowywana jest w jego inscenizacji sztuka amerykańska „Kije i kości". Oto relacja naszego korespondenta.

Zasiadają wspólnie do stołu: papa Ossie, mama Harriet, syn Ricky i drugi syn, David, z czarną przepaską na oczach. Przeciętna, uczciwa rodzina, przepojona familijnym ciepłem. David wrócił właśnie z Wietnamu, gdzie stracił wzrok; nie otrząsnął się jeszcze ze strasznych przeżyć, ale to tylko kwestia czasu. Jest przecież w domu, wśród swoich, wśród ludzi, którzy się kochają...

W takim oto sielskim nastroju rozpoczyna się scena, która w mgnieniu oka wybuchnie histerią, awanturą, przeraźliwym krzykiem. Ale jeszcze przedtem będzie film — amatorski, źle wywołany, prześwietlony — który David przywiózł z Wietnamu. I będzie jego monolog: *„Oni wiszą na drzewach, wśród roju much, opleceni drutem kolczastym, mężczyźni i kobiety; nie poruszają się, nie krzyczą, nie płaczą. Spójrzcie na nich — skóra i kości".* Nikt tego nie dostrzega, tylko David, który — tak, jak dawniej — widzi to wszystko swym nie oślepłym jeszcze spojrzeniem; widzi także wietnamską dziewczynę, jakby niepostrzeżenie uczestniczącą w tej scenie, żyjącą w niej, jak w rzeczywistości.

Andrzej Wajda wystawia na deskach moskiewskiego teatru „Sowriemiennik" sztukę amerykańskiego dramaturga Davida Rabe'a „Kije i kości" (nazwa idiomatyczna, która zarówno po rosyjsku, jak i po polsku brzmi nie dość wyraziście). Pojawienie się Wajdy na moskiewskiej scenie jest wydarzeniem raczej niecodziennym. Ale bardziej jeszcze zadziwia wybór sztuki. Nic tu nie przypomina spazmatycznego, gwałtownego stylu, z jakim widz radziecki kojarzy sobie nazwisko polskiego reżysera. Zresztą tylko na pierwszy rzut oka. Reżyser tak to wyjaśnia:

— *Kiedy radzieckie Ministerstwo Kultury i teatr „Sowriemiennik" zaproponowały mi reżyserię tej sztuki, pomyślałem najpierw o czymś innym, tym bardziej, że z teatrem tym łączy mnie dawna przyjaźń. Po prostu „Kije i kości" za bardzo przypominały mi „Kapelusz pełen deszczu", który wystawiłem przed piętnastu laty, ze Zbyszkiem Cybulskim w roli głównej. Była to także amerykańska sztuka i także o żołnierzu wracającym z wojny na łono rodziny, która czyni wszystko, aby go pokrzepić na duchu, wdrożyć do życia w pokoju. Wkrótce jednak zorientowałem się, że to czysto zewnętrzne podobieństwo: „Kapelusz pełen deszczu" kończył się akurat w tym miejscu, gdzie rozpoczyna się akcja „Kijów i kości". Tam rodzina ratowała swojego syna, tutaj go gubi; poczyna nawet wątpić w pokrewieństwo, doszedłszy do przekonania, że przybysz może stać się niebezpieczny, zagrozić jej tradycyjnemu spokojowi i optymizmowi. Bowiem Davida, po powrocie z Wietnamu, dręczą wyrzuty sumienia, a rodzina — przeciwnie, demonstruje wspaniały nastrój. Nie mogą więc żyć z nim pod jednym dachem; to, co silniejsze, musi zwyciężyć.*

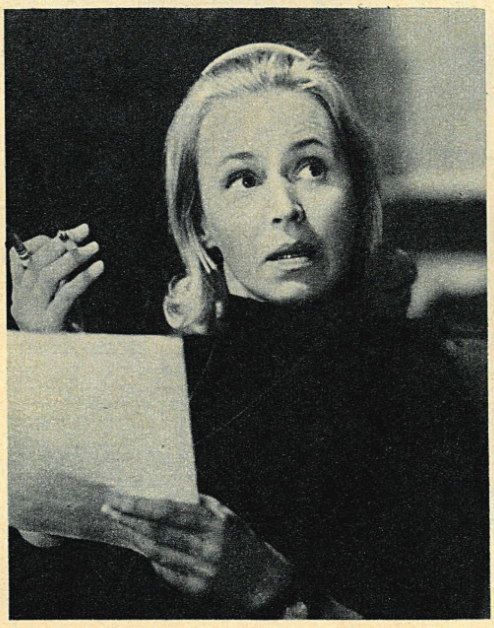
Autor sztuki zastosował tutaj cyniczny wybieg, który poza granicami Stanów Zjednoczonych mało kto zrozumie. Otóż ojciec i matka Davida mają na imię Ossie i Harriet, a tak właśnie nazywają się bohaterowie jednego z najpopularniejszych rodzinnych seriali telewizyjnych. I to, oczywiście, jest dla widza amerykańskiego kluczem, przy pomocy którego łatwo zrozumieć, że David nie wrócił ot tak po prostu do domu; on wrócił do Ameryki, do swojej „wielkiej" rodziny.

Wydaje się, że „Kije i kości" nawiązują do tego wątku twórczości Wajdy, który znaczą filmy, nazwijmy je obyczajowymi, takie jak „Niewinni czarodzieje" czy „Polowanie na muchy". A poza tym — to w teatrze — zarówno „Makbet", jak i „Play Strindberg" roztrząsają, z powagą, a czasem z ironią, stosunki w rodzinie, podkreślając jej destrukcyjny wpływ na jednostkę.

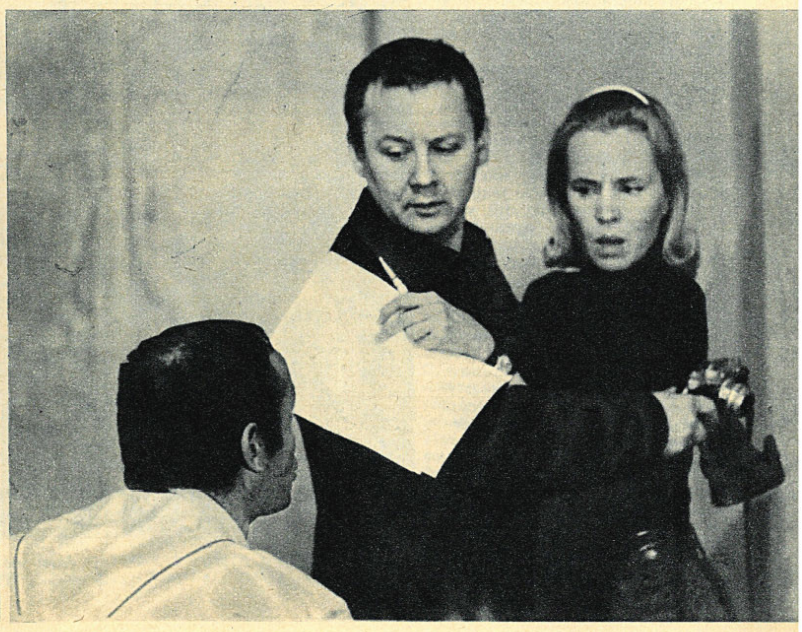
Tak dzieje się i w tej sztuce. Papa Ossie wzywa policję, aby legalnie przetrząsnąć rzeczy syna; może przecież istnieć z jego strony zagrożenie nie tylko psychologiczne. Instynkt samozachowawczy zmusza ojca do wymówienia bluźnierczych na pozór słów: *„Trzeba zdjąć odciski palców, sprawdzić uzębienie, zbadać grupę krwi. Skąd mamy wiedzieć, czy to nasz syn?".* A Ricky podaje Davidowi brzytwę i radzi mu, aby przeciął sobie żyły — dla dobra jego i całej rodziny. Bo przecież spokój, gra pozorów — są dla nich najważniejsze.

I dlatego Wajda rozpoczyna każdą scenę prawie tak samo: od sielankowej, i rodzinnej fotografii za wspólnym stołem, przed telewizorem; rozchodzą się stąd — każdy w swoją stronę, by po powrocie powiedzieć sobie coś uszczypliwego, czasem nawet obraźliwego, i znowu powrócić do własnych problemów. Cała zresztą dramaturgia sztuki jest zbudowana na zasadzie kontrastu — oscylując między obyczajowym komizmem a histerycznym krzykiem na granicy psychopatologii. Nieprzypadkowo wewnątrz tego dramatu możemy oglądać

Zwycięstwo rodziny
Lilia Tołmaczowa



Klęska jednostki
Oleg Tabakow i Lilia Tołmaczowa



scenki, jakby żywcem wyjęte z rodzinnego filmu amerykańskiego: Ricky nie wypuszcza z rąk aparatu fotograficznego, utrwalając swych najbliższych w niezbyt stosownych sytuacjach, co wcale nie budzi ich sprzeciwu — przeciwnie; przybierają wtedy pozy z najgorszych filmowych stereotypów, wykorzystują skwapliwie każdą minutę wolną od niepożądanych konfliktów, żeby choć przez chwilę było tak, jak „ u ludzi" — bez wstrząsów i awantur.

— *Umówiłem się z aktorami* — mówi Wajda — *że będziemy grali jednocześnie jakby dwie sztuki: w jednym rogu sceny komedię, w drugim dramat. Bohaterowie Rabe'a stronią od dramatyzmu; oni go sobie w ogóle nie uświadamiają, nie czują. I dlatego, od czasu do czasu, aktorzy grają z Davidem, jak w teatrze dziecięcym: seplenią, przyśpiewują. Potęguje to tragiczną wymowę sztuki, której akcja nie toczy się w Wietnamie, lecz w zwykłej rodzinie amerykańskiej. Tym bardziej, że symbolika postaci, o której wspomniałem poprzednio, ma i drugą, bardziej znaczącą genealogię — filmową. Papa Ossie to przecież stary Fonda z klasycznego westernu czy z „Gron gniewu", mama Harriet to — Doris Day ze zwariowanej komedii, a David to w prostej linii potomek Jamesa Deana. Tylko Ricky, który przy końcu sztuki staje się jej głównym bohaterem — nie ma jeszcze swego prototypu, choć uosabia tę Amerykę, która przychodzi, by zastąpić znajome postacie.*

Wydawałoby się, że znakomitym aktorom z „Sowriemiennika", wychowanym na Czechowie, przyzwyczajonym do ustawicznego demonstrowania swej psychofizycznej wiarygodności, niełatwo będzie przywyknąć do paradoksalnego tragikomizmu tej sztuki i temperamentu reżyserskiego Wajdy. Ale już po pierwszych próbach obawy okazały się płonne.

— *To wspaniali aktorzy* — mówi Wajda. — *Zdecydowałem się na tę realizację wiedząc, że będę pracował właśnie z nimi. Nie chodzi o to, że są w stałej aktorskiej gotowości, że w lot wyczuwają każdą moją intencję, lecz o to, że ich talent może się w tej sztuce ujawnić tylko częściowo. Zrozumiałem to na samym początku, kiedy przekonałem się, iż dobrze obsadziłem poszczególne role. W pracy reżysera teatralnego wybór aktorów jest sprawą podstawową. Reszta — to technika, rzemiosło, doświadczenie.*

W „Kijach i kościach" gra siedmiu aktorów. Oto obsada: Ossie — Walentin Haft, Harriet — Lilia Tołmaczowa, David — Igor Kwasza, Ricky — Oleg Tabakow (dyrektor teatru), ojciec Donald — Piotr Wieliaminow. Andrzej Wajda jest także autorem dekoracji i kostiumów. Premiera nowego spektaklu odbędzie się w końcu listopada.

MIRON CZERNIENKO

POŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

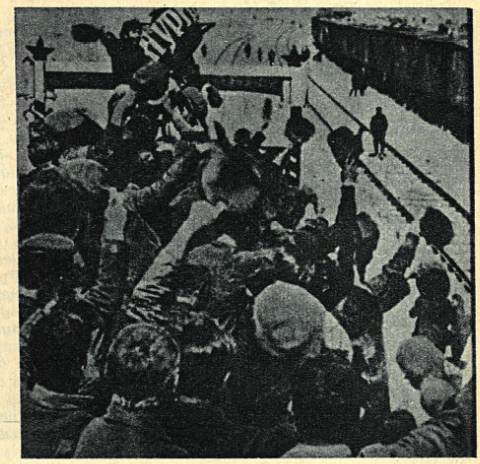
Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego"

Przyjazd pociągu na stację w Ałma-Acie

Jest w tym widocznie jakaś historyczna prawidłowość, że nie tylko francuska kinematografia zaczęła się od pamiętnych zdjęć wjazdu pociągu na stację. Pierwszy tytuł, jaki odnotowuje w swoim dorobku kazachska produkcja filmowa, to właśnie „Przyjazd pierwszego pociągu do Ałma-Aty" — czołowy temat wydania tamtejszej kroniki aktualności z roku 1929. Realizację kroniki i filmów dokumentalnych firmował działający wtedy w Kazachskiej ASSR oddział towarzystwa Wostok-kino, utworzonego dla popierania rozwoju kinematografii we wschodnich rejonach ZSRR.

Nigdzie jednak nie zdarzyło się, by ów „Przyjazd pierwszego pociągu" wiązał się nie tylko z lokalnym wydarzeniem o dużym znaczeniu cywilizacyjnym, ale także z powstaniem dzieła filmowego, które zyskało światową sławę i weszło do klasyki kina dokumentalnego. Utworem tym jest „Turksib" (1929) w realizacji Wiktora Turina — opowieść o budowie magistrali kolejowej łączącej Turkiestan z Syberią i przebiegającej przez niezmierzone stepy Kazachstanu. To gigantyczne przedsięwzięcie, realizowane w ramach pierwszej pięciolatki, przykuwało wówczas uwagę całego kraju.

Działalność towarzystwa Wostok-kino polegała m.in. na angażowaniu doświadczonych filmowców z centralnych ośrodków produkcyjnych i kierowaniu ich na tereny dziewicze filmowo, by wespół z miejscowymi siłami



Sukces budowniczych „Turksib"

stworzyli zaczątki nowych kinematografii. Budowa magistrali kolejowej była doskonałą okazją, by wraz z innymi zdobyczami cywilizacji, zmieniającymi oblicze tych zacofanych terenów, wkroczył także film, jako żywy świadek przemian i ich aktywny uczestnik.

Film „Turksib", pomyślany początkowo jako zwykły reportaż, rósł wraz z budową i setkami metrów kręconej z dnia na dzień taśmy. Rosła też liczba autorów scenariusza, wśród których znalazł się nawet znany krytyk literacki i filmowy, Wiktor Szkłowski. Ale ponad dziesiątkami coraz to nowych pomysłów, zdarzeń i okoliczności, których nie można było przewidzieć, dominowała niezwykle przejrzysta koncepcja dramaturgiczna całości, ułatwiająca selekcję i organizację olbrzymiego materiału zdjęciowego. Jej autorem był Wiktor Turin.

Niewiele słyszano dotychczas o tym filmowcu. Urodzony w roku 1895, chodził do gimnazjum w Petersburgu i był wolnym słuchaczem szkoły teatralnej. W roku 1912 wraz z rodzicami emigrował do USA i skończył w Bostonie instytut techniczny. Potem zaczął pracować w Hollywoodzie jako scenarzysta i aktor. Nie zrobił jednak kariery i w roku 1922 powrócił do kraju. Nakręcił dokumentalny film „Hasła Października", a po nim fabularny „Walka gigantów" (1926), w którym niezbyt przekonywająco pokazał konflikty klasowe w świecie kapitalistycznym. Nie przyniósł mu też większego sukcesu zrealizowany w rok później „Prowokator" — o działalności rewolucyjnej organizacji studenckiej.

Przystępując do realizacji „Turksibu", Turin poszedł odmienną drogą niż inni radzieccy dokumentaliści, którzy utrwalali na taśmie sukcesy budownictwa pierwszych pięciolatek. W ich filmach dominowała z reguły atmosfera powszechnego entuzjazmu i nieustającego święta. Turin oparł konstrukcję filmu na dialektyce tematu: myśli, pragnienia, działania człowieka przeciwstawione zostały oporowi materii, przestrzeni, żywiołów. Na północy — mroźna Syberia, na południu — spalony słońcem Turkiestan; pomiędzy nimi tysiące kilometrów pustyń i stepów. Połączenie obu rejonów pozwoli na wymianę dóbr: z południa popłynie na północ bawełna, z północy na południe — zboże. I oto z obu stron ruszają sobie na spotkanie dwie armie budowniczych, dwa zorganizowane kolektywy, każdy o własnym obliczu, każdy walczący z innymi przeszkodami, ale każdy jednakowo zaangażowany w tę samą sprawę i jej sukces.

„*Film »Turksib« opowiadał o dniach powszednich* — czytamy w »Historii Filmu Radzieckiego«. — *Nie było w nim niczego takiego, co można by określić jako »sensację«. Co więcej — na ekranie pokazano klęskę tzw. poezji pustyni. Ale z tej klęski rodziła się poezja pracy, poezja przebudowy życia, poezja tego, co n o w e. Jak trafnie zauważył jeden z ówczesnych krytyków, »Turksib« był »poetycką balladą pracy i techniki«*". Do antologii dokumentalnej klasyki weszły takie epizody, jak wielbłąd, który na pustyni zbliżył się do toru kolejowego i nieufnie obwąchuje szyny; galop kazachskich jeźdźców na koniach i wielbłądach, próbujących prześcignąć pierwszy pociąg; narastanie tempa i wybuch radości robotników przy układaniu ostatnich metrów toru. Montując film, Turin wykorzystał twórczo doświadczenia dokumentalnej szkoły Dżigi Wiertowa.

„Turksib" odniósł olbrzymi sukces także poza granicami ZSRR. Ale jego autor powrócił do filmu fabularnego, w którym — tak jak poprzednio — nie stworzył niczego godnego uwagi. Wszedł do historii kina jako autor „Turksibu" — arcydzieła.

Tymczasem Wostok-kino przestało istnieć, a w latach trzydziestych powstała w Ałma-Acie wytwórnia filmów dokumentalnych, która podczas II wojny światowej stała się przystanią ewakuowanych z Moskwy i Leningradu wytwórni centralnych. Filmowy Kazachstan spłacił dług zaciągnięty w pionierskich latach „Przyjazdu pierwszego pociągu do Ałma-Aty" i działalności Wostok-kina.

ZBIGNIEW PITERA

zapiski krytyczne

● SZTUKA JAKO OPĘTANIE ● SZALBIERZ JAKO ARTYSTA ● NIEDOCENIONY „NIEBIESKI PTAK" ●

WTOREK

Jeszcze Hanno z „Buddenbrooków", o którym pisałem w zeszłym tygodniu. Jest on obrazem jednej strony duszy artysty, jak ją Mann pojmował (o drugiej stronie będzie dalej). Niezwykły chłopiec. Wrażliwy, „bez skóry", wśród zdrowych i na swój sposób brutalnych ludzi. Ale sztuka Hanna to coś więcej. Jest ona opętaniem, które Hanno przyniósł ze sobą na świat. Ona warunkuje cały sposób jego życia. Ona jest zarazem — przez to, że czyni go innym — jego nieszczęściem. A robi się sama. Nie uczy się Hanno właściwie muzyki. Muzyka powstaje pod jego palcami. Jakby już wcześniej napisana, jakby zasłyszana, gra ją jakby wsłuchując się w czyjeś dyktando.

ŚRODA

Artystą innego typu, „artystą" w cudzysłowie, albo właśnie obrazem drugiej strony duszy artysty, jest Krull z „Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla". Ta powieść o szalbierzu, o szalbierzu jako artyście, powstała — rzecz znamienna — pod koniec życia Manna, nie ukończona, napisana po „Doktorze Faustusie", gdzie proces tworzenia pisarz ostatecznie zdemonizował. Chociaż nie. W „Faustusie" też zjawia się „kusy", postać dwuznaczna, alfons. W każdym razie w „Wyznaniach" on dopiero triumfuje.

„Jako dziecko o nader żywej wyobraźni — opowiada Feliks Krull — przysparzałem współdomownikom niezwykłymi pomysłami i urojeniami wiele powodów do wesołości. Zdaje mi się, że przypominam sobie wyraźnie, co też często mi opowiadano, że nosząc jeszcze dziecinną sukienkę odgrywałem chętnie rolę cesarza i że przez wiele godzin trwałem nader uporczywie w tym złudzeniu".

Był, powiada Krull, „dzieckiem niedzielnym", poza tym miał na imię Feliks, czyli szczęsny. Bardzo tani to pamiętnik, ta opowieść szalbierza o sobie. Tandeta rozciąga się nie tylko na bohatera, ale na cały tekst, nawet na sposób narracji i styl utworu. Zaiste, niemałego wysiłku trzeba, by tak „nieudaną" książkę napisać. Ale nieudana — bez cudzysłowu — jest ona także. Przynajmniej wobec innych dzieł Manna. Bardzo trudno nawet wielkiemu pisarzowi dobrze napisać „zły" tekst. Zresztą, kto wie, koniec końców może niepowodzenie Manna też służy Krullowi.

Feliks był piękny, jasny, pański. Amant z operetki. Zaczął od wymienionych dziecinnych ról. Chętnie się też przebierał. Nie tylko udawał innych ludzi, lecz poprzez zmianę ubioru próbował nimi się stać. Aż opanował dla potrzeb swojej oszukańczej sztuki także własne ciało. Kiedy nie chciało mu się iść do szkoły, udawał chorobę i naprawdę stawał się chory.

„Wyznania" są heroikomiczną epopeją oszusta. Oszusta-aktora, autora, oszusta-twórcy. Młody Krull opuszcza prowincjonalne nadreńskie miasto, w którym się wychował, i dąży do Paryża. W Paryżu żyje podwójnym życiem. Jest żigolakiem, następnie kelnerem, a w godzinach wolnych od pracy przeistacza się w złotego młodzieńca. Aż staje się nim naprawdę. Wziąwszy na siebie cudzą osobowość, pewnego młodego arystokraty, wyrusza za niego, za jego pieniądze i pod jego nazwiskiem w wielką podróż dokoła świata. Tu się powieść urywa.

„Wyznania" są jedną z najbardziej dociekliwych książek o artyście. Zwłaszcza że ona nie tylko mówi o sztuce, także o człowieku, nie tylko o artyście, także o talentach „artystycznych" każdego z nas. „Artystycznych", więc twórczych. O ludzkiej inteligencji, o naszym talencie do przemian, o zdolności do niezgody na los. Nie musi człowiek być zaraz szalbierzem.

Kiedy „Wyznania" czytałem, przypomniał mi się, niepokojący jak one i mądry jak one, niedoceniony w tym sensie film Felliniego „Niebieski ptak". Augusto, bohater filmu, w przebraniu księdza nabiera chłopów na datki kościelne. „Niebieski ptak" jest na końcu nawet bardziej dramatyczny niż powieść Manna. Augusto się starzeje. Wypada z roli. Rozczula się nad swoimi ofiarami. Staje się sobą. Staje się złym aktorem.

Połączenie diabła (Hanna) i szalbierza (Krulla) stanowi Gustaw von Aschenbach w „Śmierci w Wenecji". Ale nie w „Śmierci w Wenecji" Viscontiego. O tym będzie trzeci i ostatni felieton tego, niezamierzonego zresztą na początku, „mannowskiego cyklu".

ALEKSANDER JACKIEWICZ

krótki metraż

DROGA MIROSŁAWA KIJOWICZA

Mirosław Kijowicz jest jednym z najwybitniejszych autorów filmów animowanych i to nie tylko na naszym gruncie. Należy do ścisłego grona tych, którzy stworzyli „polską szkołę animacji", jest kontynuatorem artystycznych idei Borowczyka, Lenicy, Szczechury. Jego film „Sztandar" ma wiele cech wspólnych z „Literą" Szczechury. „Panoptikum", choć odmienne formalnie, przypomina w sposobie myślenia filmy Borowczyka i Lenicy. Wszystkie filmy Kijowicza, od „Arlekina" począwszy, a na „Młynie" skończywszy, to utwory mądre, do końca przemyślane, niekazitelne formalnie; ich adresatem jest wyrobiony widz, który do kina przychodzi nie tylko dla rozrywki, ale także dla refleksji.

A jednak, mimo tych pozytywów, deszczu nagród, z filmami Kijowicza jest pewien kłopot. Prowokują bowiem do pytania, czy ich tematy nie są przypadkiem zbyt mądre, zbyt głębokie, by wystarczyła im forma filmu animowanego? Kiedy oglądałem po raz pierwszy „Młyn", chciałem go zobaczyć natychmiast po raz drugi, i właśnie wtedy przypomniał mi się fragment listu Tuwima do Gałczyńskiego, zajętego wówczas przekładem „Snu nocy letniej". „Zastanów się — pisał Tuwim — w jak kłopotliwej sytuacji jest widz teatralny. Aktor mówi — a on nie rozumie. W tzw. życiu można rozmówcy przerwać i poprosić, aby był łaskaw powtórzyć, bo się nie zrozumiało (...) Ale wyobraź sobie, że widzowie zaczynają przerywać aktorom i prosić o powtórzenie!".

A w kinie? Tu nawet przerwać nie można!

I oto nagle, po kilkunastomiesięcznym milczeniu, Kijowicz zrobił swój najprostszy film — „Drogę". Wyrasta on z tradycji „nurtu filozoficznego", a jednocześnie wyraźnie ulega zmianom, jakie na przestrzeni ostatnich lat zaszły w tej dziedzinie twórczości. Fabułka jest prosta; wszystkie elementy formy są funkcjonalne; nie ma zbędnych ozdobników, wszystko jest doskonale wyważone. Drogą idzie samotny człowiek. Idzie, idzie, aż dochodzi do rozstajnych dróg. Waha się, który kierunek wybrać, aż wreszcie zapada decyzja: samotny człowiek „dzieli się" na dwie części i każda z nich rusza w inną stronę, by po jakimś czasie spotkać się, lecz... i tu pointa: obie połowy, przebywając każda inną drogę, nie pasują już do siebie.

We wszystkich lub prawie wszystkich filmach Kijowicza było coś z „Drogi": myśl i forma wychodziły z jednego punktu, potem się rozchodziły, a gdy w gotowym dziele znów się spotykały...

KAZIMIERZ ŻORAWSKI

„Droga" (Studio Miniatur Filmowych) real. Mirosław Kijowicz

„WUJASZEK WANIA (ZSRR). Kończałowski zrozumiał, że właśnie pisarstwo Czechowa i jego mądre współczucie dla bohaterów może przyjść z pomocą także i nam — współczesnym.

„CZAS UMIERANIA" (Francja). Nie mówiąc niczego o obsesji śmierci, reżyser dzieli się z nami swoją wiedzą o życiu dziwacznych multimilionerów.

„MAX i FERAJNA" (Francja). Dobry film rozrywkowy dla amatorów sensacji, miłośników pikantnych historii obyczajowych i zwolenników opowieści gangsterskich z moralem.

„WYZWOLENIE" („BITWA O BERLIN" I „OSTATNI SZTURM") — (ZSRR). W dawnych czasach uwieczniano wspaniałe bitwy i sprawiedliwe zwycięstwa w tzw. panoramach. Dzisiaj to zadanie spełnia film.

Nasi recenzenci pisali...

„SOLARIS" (ZSRR). Nie powiastka z gatunku „science-fiction", lecz próba rozwikłania zagadki ludzkiego sumienia i podświadomości.

„PORACHUNKI" (Wielka Brytania). Z wnikliwością większą, niż to się zdarza w innych filmach angielskich, pokazują autorzy demagogię społeczną bohatera.

„OSTATNI WOJOWNIK" (USA). Opowiada o sprytnym wesołku, w którym budzi się bojownik społeczny, walczący o podstawowe prawa indiańskiej wspólnoty.

„POŚLIZG" (Polska). Jan Łomnicki, wytrawny dokumentalista, dał charakterystycznym motywom kina Skolimowskiego europejski polor, tempo, barwę.

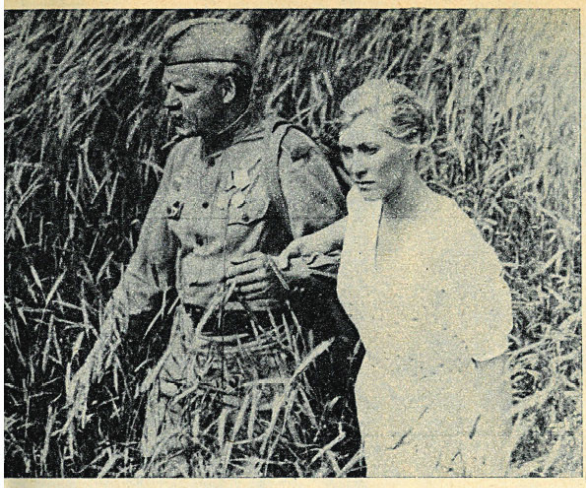
●

Panie Redaktorze!

Korzystając z pobytu w Warszawie, chciałem zobaczyć w kinie „Mewa" na Pradze film Rosiego „Ludzie przeciwko sobie". Miał być wyświetlany tylko na wieczornym seansie. Ale kiedy przed godziną 20.00 zjawiłem się w kinie, poinformowano mnie, że ten tytuł nie będzie wyświetlany. Postanowiłem jednak nie rezygnować, bo chętnych do obejrzenia filmu było więcej. Nie doczekaliśmy się jednak, natomiast zaproponowano mi: „Niech pan przyjdzie jutro, będziemy grać inny piękny film". W ten sposób „Ludzie przeciwko sobie" wypadli z repertuaru „Mewy". Nie chciałem jednak rezygnować z obejrzenia tego utworu. Poinformowano mnie, że będzie grany w wojskowym kinie „Bemowo". Jak wiadomo, Bemowo nie leży blisko Marszałkowskiej; kiedy tam wreszcie dotarłem, musiałem przeżyć drugie rozczarowanie: tam też grano inny film. Tak więc do tej pory nie obejrzałem dzieła Rosiego.

W parę dni później postanowiłem wybrać się do kina studyjnego „Muranów" na polski film „Ocalenie". Przeczytałem w Warszawskim Informatorze Kulturalnym, że film ten będzie grany w sali „Zbyszek" od 23 września do 1 października — na pięciu seansach. Byłem ogromnie zdziwiony, kiedy po przybyciu na miejsce dowiedziałem się, że grają tam film „Faraon". „Ocalenie" było jednak grane na wieczornym, ostatnim seansie — w rezultacie mogłem więc ten film zobaczyć. Takie praktyki są mi, niestety, znane. Kierownicy kin w NRD twierdzą, że program jest dla nich tak samo ważnym prawem, jak rozkład jazdy pociągów. W praktyce jednak zasada ta często zawodzi. Wielka szkoda, że dzieje się tak również w Warszawie.

MICHAEL HANISCH
Berlin



POWRÓT Z FRONTU

(Priszoł soldat s fronta)

Scenariusz (na motywach opowiadań **Siergieja Antonowa**): **Wasilij Szukszin**
Reżyseria: **Nikołaj Gubienko**
Zdjęcia: **Elizbar Karawajew**
Muzyka: **Wiaczesław Owczinnikow**
Wykonawcy: Iwan Stiepanowicz — **Michaił Gluzski**, Nikołaj Jegorow — **Nikołaj Gubienko**, Wiera — **Irina Miroszniczenko**, Nadia — **Lena Smirnowa**. W pozostałych rolach: **O. Łarionowa, I. Szarin, L. Stojanowa, N. Bondarczuk, A. Rumiancewa, I. Kosych, F. Odinokow, W. Filippow, G. Położkow, M. Selutin, M. Leonowa, W. Żulewa, M. Chodakowa.**
Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1971.

★

Debiut reżyserski popularnego aktora Nikołaja Gubienki. Utrzymana w półdokumentalnym stylu opowieść o trudnych powrotach rannych żołnierzy do zrujnowanych wsi i spalonych domów pod koniec ostatniej wojny.

Dodatek: „Z dziennika podchorążego". Scenariusz i realizacja: **Edward Skórzewski.** Zdjęcia: **Stanisław Jaworski.** Tekst: **Sławomir Łubiński.** Czyta: **Jerzy Karaszkiewicz.** Konsultant: mgr ppłk. **Bolesław Loranc.** Produkcja: Wytwórnia Filmowa „Czołówka" — 1972. Reportaż z życia studentów Wyższej Szkoły Wojsk Obrony Przeciwlotniczej.

IDZIEMY DO KINA

DZIEWCZYNA INNA NIŻ WSZYSTKIE

(There's a Girl in My Soup)

Scenariusz (według sztuki **Terencea Frisby'ego**): **Terence'a Frisby i Peter Kortner**
Reżyseria: **Roy Boulting**
Zdjęcia: **Harry Waxman**
Muzyka: **Mike D'Abo**
Wykonawcy: Robert Danvers — **Peter Sellers**, Marion — **Goldie Hawn**, Andrew Hunter — **Tony Britton**, Jimmy — **Nicky Henson**, John — **John Comer**, jego żona — **Diana Dors**, Julia — **Gabrielle Drake**, Caroline — **Geraldine Sherman**, lady Heather — **Judy Campbell**, — Clare — **Nicola Pagett**, Nigel — **Christopher Cazenove**, reporterzy — **Robin Parkinson** i **Roy Skelton**, przyjaciółka Nigela — **Caroline Seymour**, Leguestier — **Raf de la Torre**, komiwojażer — **Constantin de Goguel**, kierownik hotelu „Carlton" — **Thorley Walters**, odźwierny — **Georges Lambert** dozorca — **Andre Charisse**, windziarz — **John Serret**, kobieta w windzie — **Avril Angers**, Gilly — **Ruth Trouncer**, goście na weselnym przyjęciu — **Lance Percival, Mark Dignam** i **Eric Barker.**
Produkcja: Ascot, Frankovich - Boulting Brothers Production (Wielka Brytania) — 1970.

Jeden z najbardziej kasowych filmów w Anglii w ubiegłym roku. Barwna adaptacja popularnej w Londynie sztuki młodego, debiutującego dramaturga. Zderzenie obyczajowości dwóch pokoleń (gwiazdor telewizji i młoda Amerykanka), kulisy TV, wielkoświatowy blichtr, seks.

Dodatek: „Hydrobudowa". Realizacja: **Ewa Kruk.** Zdjęcia: **Jerzy Gościk.** Muzyka: **Włodzimierz Nahorny.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Reportaż z budowy elektrowni wodnej w Sole koło Porąbki. O ten recenzowaliśmy w nr. 43 naszego pisma.

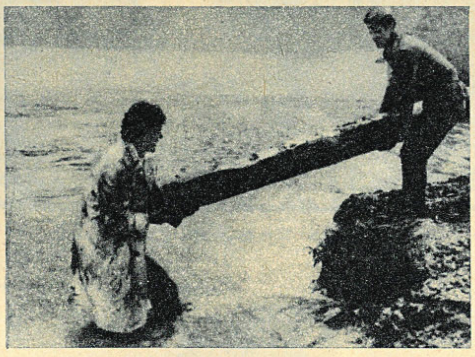
PILOT HELIKOPTERA

(Decolarea)

Scenariusz: **Constantin Stoiciu**
Reżyseria: **Timotei Ursu**
Zdjęcia: **Stefan Horvath**
Muzyka: **Tiberiu Olah**
Wykonawcy: komendant lotniska, Barcan — **Liviu Ciulei**, Paul Bentu — **Emil Hossu**, Walentyna — **Monica Ghiuta.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska-Aleksandrowicz**
Produkcja: Bucuresti (Rumunia) — 1971.

★

Wymyślona literacka fabuła (starcie dwóch mężczyzn: doświadczonego pilota i nieopierzonego absolwenta szkoły lotniczej) i autentyczne, dramatyczne wydarzenia (katastrofalna powódź w Rumunii na wiosnę 1970 roku).



Dodatek: „Mizantrop". Scenariusz: **Jerzy Zitzman i Andrzej Łabiniec.** Reżyseria, opracowanie plastyczne i animacja: **Jerzy Zitzman.** Zdjęcia: **Zdzisław Poznański.** Muzyka: **Zofia Stanczewa.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych — 1972. Barwny film wycinankowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Biały ptak z czarnym znamieniem	4		5	4			4	4	
Pirosmani	4		4		4		4	4	
Wyzwolenie — części IV i V	4	4	4	3	4		4	4	3
Temat na niewielkie opowiadanie	4	4	3	3	4		4	4	4
Max i ferajna	5			3		4	3	4	
Poślizg	4	4	4	3	4		4	3	
Minuta milczenia	4		3	3			4	4	
Solaris	3		4	4			4	3	
12 krzeseł	3	4			4		3	3	3
Ktoś za drzwiami	4		3	3					
Dom wampirów	3	3	3	3		3	3	3	
Dziewczyna inna niż wszystkie	3			3	3		3		

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Bucuresti (Rumunia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, United Artists (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-30-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 11.XI.1972 r. Zam. 9620 A-17
INDEKS 35904

Borys Pawlonok, wiceprzewodniczący Komitetu do Spraw Kinematografii ZSRR

Nina Grebieszkowa i reżyser Lew Gołub na uroczystej premierze w „Skarpie"

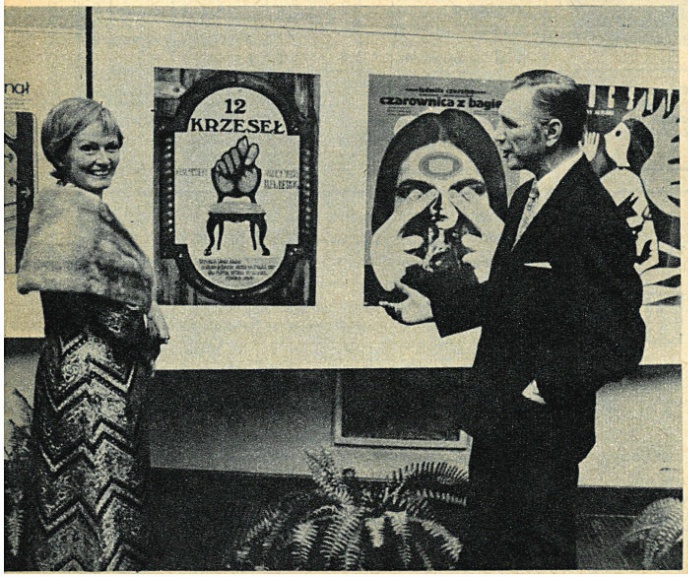
RADZIECCY GOŚCIE

Tegoroczne Dni Filmu Radzieckiego są jedną z wielu imprez kulturalnych, zorganizowanych w Polsce z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej i 50-lecia ZSRR. Podczas „Dni" bawiła w Polsce delegacja filmowców radzieckich. Nasi goście odwiedzili kilka miast, gdzie wzięli udział w uroczystych premierach nowych filmów radzieckich. Oto zdjęcia z ich pobytu.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

Uroczysta premiera filmu „Minuta milczenia" w warszawskim kinie „Skarpa"

Nina Grebieszkowa i reżyser Igor Szatrow



Zinaida Kirijenko w rozmowie z Beatą Tyszkiewicz